

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET
TEKSTILNI I MODNI DIZAJN

DIPLOMSKI RAD

PERFORMATIVNA ULOGA TIJELA I KONSTRUKCIJA PROSTORA U SUVREMENOM SPEKTAKLU MODE

Student: Matea Poldrugač

Zagreb 2017.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET
TEKSTILNI I MODNI DIZAJN
MODUL: TEORIJA KULTURE MODE

DIPLOMSKI RAD

PERFORMATIVNA ULOGA TIJELA I KONSTRUKCIJA PROSTORA U SUVREMENOM SPEKTAKLU MODE

Mentor: doc. dr.sc. Krešimir Purgar

Student: Matea Poldrugáč

Datum obrane: _____

Zagreb 2017.

SADRŽAJ:

1. SAŽETAK.....	2
2. UVOD.....	2
3. TJELESNO ISKUSTVO MODE.....	4
3.1. TIJELO U KONCEPTU VREMENA I PROSTORA.....	8
3.2. TIJELO I DRUGI.....	16
3.3. SUVREMENI SPEKTAKL MODE.....	19
3.4. PERFORMATIVNA ULOGA TIJELA U KONSTRUKCIJI PROSTORA SUVREMENOG MODNOG SPEKTAKLA.....	22
3.5. NOVE MOGUĆNOSTI TIJELA U SUVREMENOM SPEKTAKLU MODE.....	27
3.5.1. VIRTUALNI PROSTOR I KIBORGIZIRANO TIJELO.....	32
3.5.2. SUVREMENO MODNO NOMADSTVO.....	40
3.5.3. GUBITAK VREMENA I PROSTORA – GUBITAK TIJELA.....	43
4. ZAKLJUČAK.....	48
5. POPIS LITERATURE.....	51
6. POPIS PRILOGA.....	53

1. SAŽETAK

Rad problematizira suvremeni pojam tijela i njegove reprezentacijske značajke u suvremenom modnom spektaklu. Oslanjajući se na tradicionalne pojmove tjelesnosti i tjelesnog, fenomenologije Mauricea Merleau – Pontya, i pojam suvremenog modnog spektakla, tijela bez organa Gillesa Deleuza, ovaj tekst progovara o novim mogućnostima performativnosti, fluidnosti, nestalnosti i dekonstrukciji novog tijela mode, njegova suodnosa sa svijetom, stvarima i drugima s kojima istodobno egzistira. Kroz autorski opus suvremenih modnih dizajnera poput Husseina Chalayana, Alexandrea McQueena i njihovih istočnjačkih kolega koji su se uvelike udaljili od tradicionalnog, zapadnjačkog koncepta obavljanja tjelesne siluete, Yohjia Yamamota i Rei Kawakubo, pokušati ću prikazati novo shvaćanje tjelesnosti i njenih mogućnosti u novokonstruiranom digitalnom okružju, te na koji način potonji funkcioniraju, ali i konstruiraju suvremene koncepte prostora i vremena, društva i svijeta.

Ključne riječi: moda, tijelo, Merleau-Ponty, prostor, „tijela bez organa“, spektakl, performativnost, virtualnost

UVOD

Ljudsko je tijelo, njegova kompleksnost, i mnogostrukost, oduvijek bivalo jednim od temeljnih koncepata bavljenja svih znanstveno istraživačkih područja, od kognitivnih i kinezioloških znanosti, medicine do moderne psihologije, i umjetnosti. Stavljajući pojam tjelesnog, i onoga što sam pojam obuhvaća, u centar našeg bavljenja svijetom, u mogućnosti smo bolje sam svijet razumjeti i interpretirati. Fenomenološki pristup „tjelesnom“, francuskog filozofa Mauricea Merleau-Pontya, njegove mogućnosti i glavne karakteristike, temeljni su koncept ovog rada, jer su primjenjive na sva već spomenuta područja ljudskog bavljenja tjelesnošću, prije svega modu i njen karakterističan pristup spram „tjelesnog“. Tijelo kao glavni artefakt preko kojeg doživljavamo, osjećamo i proživljavamo naš svakodnevni život, konstruiramo vlastite obrasce ponašanja, kulturu i društvo, iz zapadnjačke je perspektive već od samog početka izrazito neprirodno, odjeveno. Štoviše, rađamo se u već konstruiranim svjetovima povijesti, a naše ih tijelo samo preuzima i nastavlja. Odijevanje i njegovi taktilno -vizualni artefakti kojima se

pokrivamo, u tom su smislu, aparati, nadogradnje našeg tijela, preko kojih smo u mogućnosti uopće doživjeti svijet. Tijelo je svojevrsna rasprostranjena, fizička prostornost koja se nastavlja širiti i odnositi prema jednoj većoj prostornosti u kojoj se ono već nalazi. U tom suživotu neprestanog kretanja i akcije, ono nailazi na prostorne konstrukcije drugih, koje nastoji percipirati i razumjeti. Merleau Ponty razmišljajući o tijelu, njegovoj medijalnosti i važnosti pokreta, akcije, prisutnosti u odsutnosti, kreiranja te bivanja istog, jasno sugerira tradicionalno – povijesnu, ali i suvremenu ulogu i poziciju performativnog tijela u odnosu spram tog konstruiranog svijeta i ostalih s kojima suegzistira:

„Moje tijelo nije za mene skup organa koji su jukstaponirani u prostoru. Ja ga držim u nepodijeljenom posjedu i poznajem položaj svakog od mojih udova pomoću tjelesne sheme u kojoj su oni svi umotani. Ako tjelesni prostor i vanjski prostor tvore jedan praktičan sistem - budući da je prvi podloga na kojoj se može odvojiti ili praznina pred kojom se može pojaviti objekt kao cilj naše akcije - onda je očevidno da se prostornost tijela ispunjava samo u akciji. Promatrajući tijelo u kretanju, bolje se vidi kako ono nastanjuje prostor (i uostalom vrijeme), jer se kretanje ne zadovoljava da trpi prostor i vrijeme, ono ih uzima aktivno, zahvaća ih u njihovom izvornom značenju. Ne treba, dakle, reći da je naše tijelo u prostoru, ni, uostalom, da je u vremenu. Ono nastavlja prostor i vrijeme. Tijelo je, kako se to često reklo, ono koje „zahvaća“ i koje „shvaća“ pokret.“ (Merleau-Ponty, 1978: 248-257) Naše tijelo nije tek jedan izražajan prostor među svim drugima. To je konstituirano tijelo. Naše tijelo je porijeklo svih ostalih tijela, sam pokret izraza, ono što van projicira značenja dajući im neko mjesto, ono što čini da tijela započnu postojati kao stvari, pod našim rukama, pred našim očima. Ako nam naše tijelo ne nameće, kako to čini u životinje, instinkte definirane od rođenja, ono bar daje našem životu oblik općenitosti i naše osobne akte produžava u trajne sklonosti. Tijelo je naše glavno sredstvo da imamo svijet.“ (Merleau Ponty, 1978:105-110).

Suvremeni koncept mode, na tradicijama postmodernizma i posthumanizma, ovakav model tjelesnosti preuzima kao svoj glavni ulog za budućnost. Posredstvom, razvojem tehnologije i novih medija, koji su pod maskama prijateljski nastrojenih strojeva ušli u naše živote, nadogradili se na naša tijela, mi smo u sve većoj mogućnosti transformirati svijest i svijet, koji nas okružuju. Utopijske ideje o neljudskom, artificijelnom i novom, postale su glavnom inspiracijom kako znanstvenog diskursa, tako i suvremenih modnih dizajnera. Tjelesno iskustvo mode, danas, raspršilo je fizičko tijelo u svim smjerovima digitalno konstruirane stvarnosti. Ono je uvijek tu, osjećamo ga, ali ga ne vidimo.

Dio je shematske - tjelesne praznine virtualnog prostora, koji je još samo umno povezan s onim stvarnim, opipljivim i fizičkim. Suvremeno modno tijelo, prazno je, traumatizirano i žrtvovano tijelo (u ime tehnologije i bezuvjetnog napretka), akumulacijski prostor koji je moguć samo zahvaljujući sjećanju, plošna prostornost čiste slike unutar nekolicine drugih, koji nam se svakodnevno obraćaju s malih ekrana, ne očekujući nikakav odgovor, i bezobrazno zavode ne tražeći ništa zauzvrat. Jer ono što smo i imali, već je odavno njihovo.

2. TJELESNO ISKUSTVO MODE

Fizički prostor i vrijeme postmoderne, kasnije, suvremene umjetnosti i mode, konstrukcije su za sebe, ali ono što ih neumoljivo vezuje, koncept je tjelesnog iskustva svijeta i sebstva. Teatar pokreta, slika, prekoračenja fizičkih mogućnosti, dekonstrukcije vlastitog tijela preuzeo je virtualni prostor vizualnosti koji nam svakodnevno nudi suvremeni društveni i modni spektakl. Bez obzira na to gdje se i kada, i u kojem obliku tijelo nalazilo, uvijek smo ga u mogućnosti osvijestiti, bilo da je skriveno u obrisima digitalnih poteza ili piksela, ili fragmentirano u vlastitim okvirima metafizičkog bivanja. Tjelesno iskustvo mode, ono je što nas fizički još uvijek povezuje sa stvarnim svijetom. Razvojem tehnologije prostor i vrijeme postaju nebitni, nalazimo se u trenutačnosti između jučer i sutra, a ono što nas okružuje puka je virtualnost digitalnog koda. Maurice Merleau Ponty razmišljajući o tijelu, percepciji, i njihovu suodnosu spram svijeta i drugih, gradi izrazito važan teorijski koncept koji problematizira pojam tjelesnosti:

„Ljudsko je tijelo glavni preduvjet konstrukcije percipiranog svijeta koji nas okružuje, ono je bitak za sebe i spram svijeta, a promjene i transformacije kroz koje ono prolazi, omogućuju mu stabilnost bivanja u takvom okruženju.“ (Merleau Ponty, 1978:163-169).

Neodvojivo od pojmova odijevanja i razodijevanja, i njihova zavisna, taktilnog suodnosa sa svijetom, stvarima i prirodom, tijelo i sama svijest o njegovu bivanju, radije nego puka pojavnost i vizualnost, postati će dominantnim konceptima suvremenog bavljenja modom, u svim njenim područjima (Negrin, 2016:115-123). Maurice Merleau - Ponty, tijelo ne smatra pukim objektom. Ono je naša jedina (preostala) tjelesna sveza sa svijetom, jedino smo u tom odnosu, mi, tjelesna bića.

Prije no što smo u mogućnosti reflektirati umno i mentalno, mi smo tjelesa bačena u svijet. Biti utjelovljen, znači egzistirati u svijetu naslijeđenom od drugih ljudi. Biti s nekom drugom osobom istodobno, znači biti svjestan slobode drugoga kao i njegovih ograničenja. Ponty dalje piše:

„Tijelo je prema klasičnoj psihologiji neusporedivo s drugim objektima, pukim stolom ili svjetiljkom, jer su oni u neprestanoj mogućnosti percepcije, dok se ja, tijelo, mogu od njih svojevoljno odvratiti. Tijelo je, dakle, objekt koji me nikad ne napušta. Ako je objekt nepromjenjiva struktura, on to nije zahvaljujući promjeni perspektiva, nego zahvaljujući promjeni kojoj je podložan. Ono je objekt, pred nama, samo zato što je primjetljiv, to jest situiran na vršku naših prstiju ili naših pogleda, svaki puta iznova konstruiran promjenom pokreta. Objekt je objekt samo ako može biti udaljen i u mogućnosti je nestati iz vidnog polja. Reći, da je ono uvijek uza me, uvijek ovdje za mene, znači reći da ono nikad nije uistinu preda mnom, da ga ne mogu rasprostrijeti pred svojim pogledom, da prebiva na rubu svih mojih percepcija, da je ono sa mnom. Istina je da mi vanjski objekti, uvijek pokazuju samo jednu od svojih strana sakrivajući ostale, ali ja, bar mogu, po svom nahođenju, izabrati stranu koju će mi oni pokazati. Tijelo, dakle, nije neki, bilo koji vanjski objekt koji bi pokazivao samo tu osobinu da je uvijek nazočan. Kontura mog tijela je granica koju obični prostorni odnosi ne prelaze. Na isti način cijelo moje tijelo nije za mene skup organa koji su jukstaponirani u prostoru. Ja ga držim u konstantnom posjedu i poznajem položaj svakoga od mojih udova pomoću tjelesne sheme u kojoj su svi oni umotani. Ako tjelesni prostor i vanjski prostor tvore jedan praktičan sistem - budući da je prvi podloga na kojoj se može odvojiti ili praznina pred kojom se može pojaviti objekt kao cilj naše akcije - onda je očigledno da se prostornost tijela ispunjava samo u akciji. Promatrajući tijelo u kretanju, bolje se vidi kako ono nastanjuje prostor, jer se kretanje ne zadovoljava da trpi prostor i vrijeme, ono ih uzima aktivno, hvata ih u njihovu izvornom značenju. Ne treba, dakle, reći da je naše tijelo u prostoru, ni, uostalom, da je u vremenu. Ono nastanjuje prostor i vrijeme. Tijelo je, ono koje »zahvaća« i koje »shvaća« pokret.“ (Merleau Ponty, 1978:105-110)

Jaana Parviainen fenomenološku strukturu Merleau – Pontyjeve teorije tjelesnosti vezuje uz pitanje tjelesnog subjekta (u njenom slučaju pokretnog, plesnog) i njegova odnosa spram slobode drugoga : (Parviainen, 1998:32)

„S obzirom da Ja živim u tijelu, to je fenomen povezan samo s mojim iskustvom, i osigurava horizont i perspektivu koja me smješta u svijet i gradi odnose između mene, drugih objekata i mogućih subjekata. Življeno tijelo koje Ja živim i koje prožima cijelo moje življeno iskustvo,

utjelovljeni je subjekt uvijek u međuzavisnom odnosu spram svijeta i drugih subjekata. Živo se tijelo u svijetu nalazi kao srce organizma, središte koje nam omogućava stalnu prisutnost sebe, svijeta i drugih.“ (Parviainen, 1998:33-34)

Za Parviainena, fenomenološko tijelo Merleau- Pontya nije instrument uma, niti je s njime direktno povezan. „Ja, se ne nalazim ispred svog tijela. Ja sam unutar tijela, točnije Ja jesam tijelo.“, drugim riječima, tijelo je primarno sebstvo. Živo tijelo ne konstituira nešto, već označava ono tko i što mi jesmo. Mi postojimo kao tijela. Mi već jesmo utjelovljeni subjekti dok pokušavamo razumjeti kako su stvari smještene i organizirane u svijet. Naše tijelo, naše je stajalište promatranja svijeta, naša inkarnirana ljudska subjektivnost, a svijet proživljavamo u i kroz nj. Iskustva i sjećanja dio su nas, konstituirajući elementi naše ljudske egzistencije u svijetu. (Parviainen, 1998:34)

Fenomenološka analiza življenog tijela, nastavlja Parviainen, pretpostavlja da ono mora konstantno biti u kontrastu s tijelom kao stvari, tijelom kao objektificiranim entitetom. To objektificirano tijelo, tjelesni je entitet definiran kao kompleks moždanih valova, neuronskih puteva i cirkulacije mišićnih vlakana. Živo i objektificirano tijelo nalaze se na različitim razinama bivanja, i ne mogu biti reducirani jedno na drugo. Prije no što tijelo znamo kao organizam, mi već jesmo tijelo kao stvar. Tijelo - objekt, jedna je vrsta redukcije tijela, koja nam može pomoći u razumijevanju njegove funkcije, ali nudi samo jednu perspektivu razumijevanja utjelovljenja. (Parviainen, 1998:36) Svedeni smo na granicu vlastitih osjetila u povezanosti sa svijetom, i nismo u mogućnosti odbiti percipirati svijet iako ga možemo krivo interpretirati i razumjeti. Prije no što formiramo vlastita mišljenja, postojimo kao tijela, već smo u posredstvu osjetilnih polja. Cijeli vizualni svijet nije stvarni svijet bez posredstva svih naših osjetila, zvuka, vida, dodira. Ono što vidimo, ujedno je i ono što dodirujemo. (Parviainen, 1998:37-38) Stvari koje percipiramo, uvijek percipiramo u odnosu na naše tijelo, tako konstituiramo svijet. Tijelo, stoga, nije neki beživotni objekt koji egzistira s drugim stvarima u objektivnom vremenu i prostoru. Prostornost u kojoj mi živimo – življena prostornost, razlikuje se od sheme praznog Euklidskog geometrijskog prostora.¹ (Parviainen, 1998:41-42)

¹ Geometrijski se prostor referira na homogeni, uniformirani i neutralni prostor baziran na matematici. Euklidski prostor, konstruiran je izvana, mjeri stvari prema njihovoj veličini. Mjerenje ne razotkriva sadržaj i osjetilne aspekte, značenja stvari, samo i izrazito proporcije. Geometrijski je prostor jedna od mogućih redukcija prostora. Latimo li se takova razumijevanje svijeta oko sebe, odbacujemo koncept utjelovljenja i življenog iskustva svijeta. (Parviainen, 1998:41-42)

Odijevanje i razodijevanje tijela svojevrsne su prakse utjelovljenja sebstva, svijeta, kulture i društva u kojima se rađamo. Kako umjetnost, tako i moda, kroz svoju povijesnu tradiciju, oduvijek su bile zavisne o svom tjelesnom nositelju i njegovu okruženju. Tijelo kao medij, kroz koji proživljavamo svijet i vlastiti život, kroz prostor i vrijeme, podlegao je brojnim transformacijama, kako tjelesnim, tako i konceptualnim. Moda kao druga ljudska koža, nije reprezentirala samo simbolički način komunikacije ili puku estetičnost, ona je prije svega istinski i pravi aspekt našeg tjelesnog bivanja u svijetu. Tijelo odijevamo spram već konstruiranih i rođenjem nam danih kulturoloških i društvenih zakonitosti. Ako je tijelo naša nužnost da imamo svijet, onda je to tijelo prije svega, i uvijek odjeveno. Dok je zapadnjački princip odijevanja dugo vremena podrazumijevao obavljanje i konstituciju samog tjelesnog artefakta, zadanog svojim fizičkim ograničenjima, koje u samo središte i stavlja ista, istočnjački je koncept mode, izvornu prostornost povratio samom tijelu. Dualnost i kontradikcije zapadnjačkog i istočnjačkog shvaćanja izvorne tjelesnosti, mode, vremena i prostora, te povezanost arhitektonskog i modnog diskursa postmoderne i suvremenog doba, prikazati ću na suvremenim primjerima radova zapadnjačkih dizajnera i japanskih avangardista u nadolazećim poglavljima.

2.1. TIJELO U KONCEPTU PROSTORA I VREMENA

Fenomenološka percepcija svijeta i sebstva nužno je vezana uz konstituciju tijela kroz određeni prostor i vrijeme. U svojoj knjizi „*The production of space*“, utjecajni francuski filozof i sociolog, Henri Lefebvre, artifičijelnom razdvajanju vremenskih i prostornih dimenzija pridaje izrazitu važnost. Odvojeni, oni postaju svojevrsna apstrakcija, koja je ujedno i prepreka boljem razumijevanju same prirode prostora i vremena. S obzirom da je naša percepcija vremena striktno povezana s prostorom, ne možemo vidjeti vrijeme, već ono što se događa kroz nj. Za prostor vrijedi ista inverzija, naša se percepcija prostora nužno događa kroz neko vrijeme, (Colpani, 2010:12) a ono što ih ujedinjuje samo je tijelo. Usporedivši diskurs arhitekture i mode, o kojemu će biti govora i kasnije, potonji je zavisni međuodnos, čista reprezentacija Merleau – Pontyevskog koncepta utjelovljenog prostora i vremena. Arhitektura i moda, dugi su se niz godina, svaka zasebno, na sebi svojstven način bavile istraživanjem i proizvodnjom materijalnih artefakata kreiranih prema i za ljudsko tijelo i njegovu okolinu. Od dekonstrukcijskih pokreta postmoderne (i u arhitekturi i u modi), oba diskursa djeluju u zavisnom međuodnosu, problematizirajući temeljne koncepte vlastitih nemogućnosti tjelesnog bivanja, i gubitka prirodnog prostora i vremena u novom tehnološki konstruiranom svijetu.

Maurice Merleau – Ponty u svojoj „*Fenomenologiji percepcije*“ naglašava nepobitnu svezu vremena i prostora te performativne uloge tijela u pokretu i konstituiranju istih. Doživljena sadašnjost u svojoj gustoći, uvijek obuhvaća jednu prošlost i jednu budućnost. Fenomen kretanja za Pontya očituje prostornu i vremensku implikaciju. Kretanje je modulacija već poznate sredine i vraća nas još jednom našem središnjem problemu koji je u tome da se sazna kako se konstruira ova sredina što služi kao pozadina svakom aktu svijesti. Svako tijelo u pokretu dano je u određenom polju. Kao što nam je kretanju potrebno tijelo s mogućnošću da performira i gestikulira, potrebna nam je i prostorna pozadina tog kretanja. Relacije pokretnog tijela spram njegove pozadine prolaze kroz naše tijelo. (Merleau-Ponty, 1978:290-292) Nadalje, vremenski red uvijek posjeduje nešto umjetno. Zahvati u prošlost i budućnost su skliski, naše posjedovanje vremena uvijek se odgađa do trenutka kada bi sebe u potpunosti shvatili, a taj trenutak nikad ne može doći, jer bi to bio samo trenutak, obrubljen horizontom budućnosti. Naš racionalni život poznaje, dakle, sebe kao pomiješana s jednom drugom moći koja ga prijeći da se ispuni i daje mu uvijek izgled jedne skice. Prirodno vrijeme uvijek je tu. Transcendencija trenutka vremena utemeljuje se i ujedno dovodi u pitanje racionalnost povijesti: ona je utemeljuje, jer otvara apsolutno novu budućnost gdje ćemo moći reflektirati o onome što je neprozirno u sadašnjosti, dovodi je u pitanje, jer iz ove budućnosti nikada nećemo

moći shvatiti sadašnjost koju doživljavamo, jer na taj način ono doživljeno nije nikada sasvim razumljivo, ono što razumijemo ne sustiže naš život jer mi, na kraju krajeva nikada nisam jedno sa samim sobom. Takva je sudbina bića koje je rođeno takvo kakvo jest, jednom i zauvijek bilo dano samo sebi kao nešto što treba razumjeti. Budući da prirodno vrijeme ostaje u središtu povijesti, mi uvijek vidimo sebe njime okružene.

U suvremenom imerzivnom okolišu tehnosfere u kojoj živimo, naše je objektificirano tijelo jedina preostala biološka instanca u pokretu, djelomični prirodni praostatak, koji je u svakom trenutku, spram svog već odavno, umjetno kreiranog okoliša, spreman preuzeti istu fizičku konfiguraciju. Suvremeno se modno – tjelesna prostornost raspršuje i počinje širiti u svim smjerovima. U nemogućnosti smo razaznati i odjeliti prostore vanjskog i unutrašnjeg s praznom vremenitošću. Istu problematiku razlaže i Ponty:

„Vanjski prostor, tjelesni prostor i vrijeme, percipirani pukim fizičkim vizualnim osjetilima, toliko se odvajaju da subjekt ima utisak kako jedna dimenzija proždire drugu. U izvjesnim trenucima kretanje se više ne vidi i tijela se na magičan način prenose s jednog mjesta na drugo. Subjekt je osamljen i prepušten praznom prostoru, žali se da dobro vidi samo prostor između stvari, a taj prostor je prazan. Predmeti su na jedan izvjestan način još uvijek tu, ali ne onako kako treba. Ljudi su nalik na lutke a njihovi pokreti imaju vilinsku lakoću.“
(Merleau-Ponty, 1978:296)

Tjelesna percepcija prostora za Pontya nije posebna vrsta stanja svijesti, njezini modaliteti uvijek izražavaju totalan život subjekta, energiju kojom on teži prema jednoj budućnosti svojim tijelom i svojim svijetom. Kada svijet jasnih i artikuliranih objekata biva dokinut, naš perceptivni bitak amputiran je od svog svijeta i preostaje mu ocrtavati prostornost bez stvari. Ponty nastavlja :

„To je ono što se događa u noći, ona nije neki objekt preda mnom, ona me obavija, prodire kroz sva moja osjetila, guši moja sjećanja, gotovo da briše moj identitet. Noć je bez profila, dotiče me ona sama, a njezino jedinstvo je mističko jedinstvo. Čak je krikovi ili daleka svijetlost ispunjavaju samo nejasno, ona sva oživljava, ona je čista dubina bez ploha, bez površina, bez udaljenosti od nje do mene.

Ali noć još nije naše najupadljivije iskustvo nestvarnog: ja u njoj mogu zadržati montažu dana, kao kad se tapkajući krećem po svom stanu, a ona se u svakom slučaju smješta u opći okvir prirode, da ima nešto umirujuće i zemaljsko čak i u crnom prostoru. U snu, naprotiv, svijet održavam nazočnim, vraćam se prema subjektivnim izvorima svoje egzistencije, a utvare sna još bolje otkrivaju općenitu prostornost gdje su umetnuti jedan prostor i zamjetljivi objekti.“ (Merleau-Ponty, 1978:297-298)

Fenomenološko iskustvo našeg vlastitog tijela uči nas da ukorjenjujemo prostor u vlastitoj egzistenciji. Motiv stvari i motiv prostora za Merleau –Pontya, isprepleteni su, ali i nužno reducirani jedan na drugi. Pod objektivnim prostorom, u kojemu tijelo zauzima mjesto, iskustvo otkriva prvobitnu prostornost, koja je kao prva, izvorna, a koja se općenito brka sa samim bitkom tijela. Biti tijelo, znači biti vezan uz jedan određeni svijet, a naše tijelo nije ponajprije u prostoru, ono pripada prostoru. Prostornost tijela, rasprostiranje je njegova bitka tijela, način na koji se realizira kao tijelo. Svatko od nas vidi sebe nekim unutarnjim okom koje nas sa udaljenosti od nekoliko metara gleda od glave do pete, stoga smo u stanju prepoznavati dijelove našeg tijela, čak i kada nam nisu vizualno dostupni, naglašava Ponty (pokriva ih odjeća). Sveza odsječka našeg tijela i ona vizualnog, taktilnog iskustva, trenutačna je, i naš je mozak u stanju percipirati naše tijelo, odmah. (Merleau-Ponty, 1978:163-164) Svaki vanjski predmet dopušta nam percipiranje svih (mentalnih i vizualnih) danih nam elemenata jedinstva, ali nismo u mogućnosti stajati pred svojim tijelom, mi smo točnije, u svom tijelu, mi jesmo vlastito tijelo. Mi ne kontempliramo samo odnose odsječka svog tijela i korelacije vizualnog i taktilnog tijela, mi smo ti koji na okupu držimo ove ruke, ove noge, oni koji ih ujedno vide i dotiču. Ako se još u percepciji tijela može govoriti o nekoj interpretaciji, potrebno je reći da ono interpretira samo sebe. Vizualne se datosti pojavljuju samo kroz svoj taktilni smisao, taktilne datosti samo kroz svoj vizualni smisao. Ono što objedinjuje taktilne osjete moje ruke, i povezuje ih s vizualnim percepcijama iste ruke, kao i s percepcijama ostalih odsječaka mog tijela, jedan je izvjestan gestikularni stil moje ruke, koji implicira jedan izvjestan stil pokreta mojih prstiju, i s druge strane pridonosi izvjesnom držanju mog tijela. Naše tijelo čvorište je živih značenja. (Merleau-Ponty, 1978:165-166)

Merleau – Pontyevska teorija tjelesne sheme implicitno je jedna teorija percepcije. Mi smo naučili osjećati svoje tijelo, otkrili smo pod objektivnim i distanciranim znanjem drugo znanje koje o njemu imamo zato što je ono uvijek s nama, i zato što smo i sami tijelo. Na isti smo način primorani probuditi iskustvo svijeta kakvo nam se pojavljuje ukoliko smo u svijetu svojim tijelom, ukoliko opažamo svijet svojim tijelom. Preuzimajući tako dodir s tijelom i svijetom, naći ćemo i sami sebe, jer ako opažamo svojim tijelom, tijelo je jedno prirodno ja, svojevrсни subjekt percepcije. (Merleau-Ponty, 1978:220) Vlastito je tijelo u svijetu, kao srce u središtu živog organizma, naglašava Ponty, ono neprekidno održava na životu vidljivi prizor, ono ga oživljava i iznutra hrani, ono njime tvori jedan sistem. Kada prošetam svojim stanom razni aspekti pod kojima mi se pokazuje ne bi mi se mogli pojaviti kao profili jedne iste stvari, da ne znam kako svaki od njih predstavlja stan viđen odavde ili odande, da nemam svijest o svom vlastitom kretanju, i o svom tijelu kao identičnom u fazama ovog kretanja. Ja, u mislima, mogu preletjeti stan, zamisliti ili na papiru nacrtati njegov plan, ali čak ni tada ne mogu shvatiti jedinstvo objekata bez posredovanja tjelesnog iskustva, jer ono što nazivam planom samo je jedna šira perspektiva: to je stan, viđen odozgo, pa ako mogu u njemu sažeti sve uobičajene perspektive, to je samo pod uvjetom da znam da isti utjelovljeni subjekt može naizmjenice vidjeti razne položaje. S gledišta svog tijela, nikad ne vidim jednakima svih šest strana kocke, čak ako je jedna od stakla, a ipak riječ kocka ima „smisao“, sama kocka, kocka uistinu, s onu stranu osjetilnih prividnosti, ima svojih šest jednakih strana. Već prema tome kako se oko nje krećem, vidim kako frontalna strana, koja je bila kvadrat, gubi oblik, zatim nestaje, dok se pojavljuju ostale strane i svaka postaje, kada na nju dođe red, kvadrat. Da bi moja šetnja oko kocke motivirala sud „Ovo je kocka“, sami moji pomaci moraju biti označeni u objektivnom prostoru, i daleko od toga da iskustvo vlastitog kretanja uvjetuje položaj objekta, a ja mogu, naprotiv, promišljajući samo svoje tijelo kao pokretan objekt, dešifrirati perceptivni privid i konstruirati istinitu kocku. Iskustvo vlastitog kretanja samo je psihološka okolnost percepcije i ne pridonosi određivanju smisla objekta. Objekt i tijelo tvore jedan sistem, jedan svežanj objektivnih korelacija. Neki prostor je zatvoren između strana kocke, kao što smo i mi zatvoreni između zidova svoje sobe. Da bismo mogli promišljati kocku, uzimamo određeni položaj u prostoru, sad na njenoj površini, sad u njoj, sad izvan nje, i otada je vidimo u perspektivi. Stvar i svijet dati su mi sa dijelovima mog tijela, ne nekom „prirodnom geometrijom“, već u živoj povezanosti usporedivoj ili čak identičnoj onoj koja postoji među dijelovima samog mog tijela. (Merleau-Ponty, 1978:217-219)

Tijelo, onakvo kakvo ono uistinu jest, ne kao stvar u objektivnom prostoru, već tijelo kao sistem mogućih akcija, jedno virtualno tijelo čije je fenomenalno mjesto definirano njegovom zadaćom i njegovom situacijom. Tijelo je ondje gdje ono mora nešto učiniti, pokrenuti. Ujedno je tamo i njegova prostornost. Ovo virtualno tijelo iziskuje realno tijelo dok god se subjekt više ne osjeća u svijetu u kojem je on zaista, i da umjesto svojih pravih ruku i nogu, osjeća ruke i noge koje bi trebao imati da hoda i djeluje u određenoj sobi, on stanuje u prizoru. Tijelo utječe na svijet kada nam vlastita percepcija pruža prizor koji je toliko raznolik i toliko jasno raščlanjen koliko i moguć, i kada naše motoričke intencije, rasprostirući se, dobivaju od svijeta odgovor koji su očekivale. Ovaj maksimum jasnoće u percepciji i akciji određuje perceptivno tlo, pozadinu života, općenitu sredinu za koegzistenciju tijela i svijeta. Posjedovanje tijela donosi sa sobom moć da se promjeni i razumije prostor. Perceptivno se polje uspravlja a ja ga identificiram bez problema zato što u njemu živim, zato što se čitav unosim u novi prizor i što u njega stavljam svoje težište. (Merleau-Ponty, 1978:264-265)



Slika 1) Alexander McQueen, Savage Beauty, V&A Museum, 2015.

Putem pogleda raspoložemo jednim prirodnim instrumentom koji se može usporediti sa štapom slijepca, ističe Merleau – Ponty. Pogled dobiva od stvari, više ili manje, prema načinu kako ih ispituje, kako njima klizi ili kako ih pritišće. Naučiti gledati boje, znači steći jedan određeni stil gledanja, jednu novu upotrebu vlastitog tijela, znači obogatiti i reorganizirati tjelesnu shemu. Kao sistem motoričkih ili perceptivnih moći, naše tijelo, nije objekt za jedno „mislim“, to je cjelina proživljenih značenja koja ide prema svojoj ravnoteži. Kad se stvori novo čvorište značenja, naši stari pokreti integriraju se u novi motorički entitet, prve datosti vida u novi senzorni entitet, naše prirodne moći naglo dostižu jedno bogatije značenje koje je dotle bilo tek naznačeno u našem perceptivnom ili praktičkom polju, najavljivalo se u našem iskustvu tek izvjesnim nedostatkom, i njegov dolazak iznenada transformira i reorganizira našu ravnotežu i ispunjava naše slijepo očekivanje. (Merleau-Ponty, 1978:168) Prostor nije sredina (stvarna ili logička) u kojoj se raspoređuju stvari, nego sredstvo kojim postaje moguć položaj stvari. Prema tome, prostor, umjesto da ga zamišljamo kao neku vrstu etera u kojemu se kupaju sve stvari ili da ga poimamo kao jednu značajku koja im je zajednička, moramo ga promišljati kao univerzalnu mogućnost njihovih sveza. Tijelo i stvari, njihovi konkretni odnosi prema dolje i gore, desno i lijevo, blizu i daleko mogu se iskazati kao redukcijska mnogostrukost. Stoga je nužno razlikovati fizički prostor spram geometrijskog. (Merleau-Ponty, 1978:257-258)

Vizualna percepcija tijela, konstitucija prostora i vremena istom, temeljni su reprezentacijski modeli suvremenog bavljenja modom i dizajnom. Konstrukcija stvari kojom zaodijevamo tjelesnost, naša je vlastita konstrukcija odnosa prema svijetu koji sami kreiramo. Razvitak tehnologije i sverastući utjecaj novih medija, suvremeni modni događaj pretvaraju u masovni vizualni spektakl, a upravo u njemu naša vizualna percepcija doživljava svoju ekstazu. Granica između nas i drugoga sve je prozirnija i tanja, vrijeme trenutačno a iskustvo, paradoksalno ekstatičko i u potpunosti prazno. Nadograđeno tijelo mode, njegova teatralna performativnost i krajnje estetizirana prostornost, u formi medijskog spektakla konstruiraju svojevrsan mitski, artificijelan i iznad svega vizualno fantastičan svijet.

„Da li su prostor sna, mitski prostor, shizofreni prostor istinski prostori, mogu li oni samo po sebi biti i biti mišljeni?“, propitivao je i sam Merleau - Ponty. Ako razmišljamo o mitskom prostoru i ako se upitamo što ono znači, nužno ćemo naći da ono počiva na svijesti objektivnog i jedinog prostora, jer prostor koji ne bi bio objektivan i jedini ne bi bio prostor, ono potrebuje biti apsolutna vanjština, korelat, ali i negacija subjektivnosti, i bitno je da obuhvaća svaki bitak koji sebi možemo predstaviti, jer sve što bismo htjeli postaviti izvan njega bilo bi samim time u odnosu s njim, tj. u njemu. Sanjač sanja, stoga njegovi dišni pokreti i njegovi seksualni porivi nisu uzeti za ono što uistinu jesu, kidaju priveze koje ih vežu za svijet i lebde pred njime u obliku sna. (Merleau-Ponty, 1978:302-303) Da bismo saznali što znači mitski ili shizofreni prostor, nemamo drugog sredstva nego da u sebi, u svojoj zbiljskoj percepciji, obnovimo odnos subjekta i njegova svijeta. Mitska svijest, ludilo, percepcija u svojoj diferentnosti, nisu zatvoreni sami u sebe, nisu otočići iskustva bez komunikacije odakle se ne bi moglo izaći. (Merleau-Ponty, 1978:306) Mitska svijest nije svijest o stvari, što, gledano sa subjektivne strane, znači da je ona naviranje, da se ona ne ustaljuje i samu sebe ne poznaje, gledano s objektivne strane. Od sanjača koji smo ove noći bili mi sami, ističe Ponty, tražimo, da ispriča san, ali na kraju sam sanjač ne priča ništa, a onaj koji priča je onaj koji je budan. Bez buđenja snovi bi bili samo trenutačne modulacije i ne bi postojali čak ni za nas. Za vrijeme samog sna ne napuštamo svijet: prostor sna zaklanja se iza jasnog prostora, ali se koristi svim njegovim artikulacijama, svijet nas salijeće čak i u snu, mi sanjamo prema svijetu. Isto tako, ludilo gravitira oko svijeta. Da ne kažemo ništa o bolesnim delirijima i sanjarijama koji pokušavaju iz ostataka makrokozmosa proizvesti neko privatno imanje, najviše uznapredovala melankolična stanja, gdje se bolesnik nastanjuje u smrti, i u nju smješta svoj dom, ne bi li iz tog izveo strukture svog bitka u svijetu, i od njega uzimajući ono što on treba ne bi li ga negirao. (Merleau-Ponty, 1978:307)

Te međuprostore sna, lucidnosti, izvanjskog i nesvjesnog, preuzima i suvremena moda. Nastavljачka postmoderna tradicija dekonstrukcije, terora, zazornosti, ružnog, smrtnog i raspadajućeg ali istovremeno i vizualno spektakularnog i mističnog, svoj vrhunac oživljava u naše doba. Naša su tijela neprepoznatljiva i neljudska, naši su prostori artificijelni i odgovaraju našoj novoj „prirodnosti“. Vrijeme je sada i ovdje. Koncept vremena preuzeo je odlike prostora.

Percipirati znači jednim potezom angažirati čitavu jednu budućnost u sadašnjosti, koja je strogo uzevši nikad ne jamči, znači vjerovati u jedan svijet. Svijest o svijetu nije zasnovana na svijesti o sebi, ali one su strogo istodobne. (Merleau-Ponty, 1978:311-312) Merleau – Ponty koncept vremena i prostora zahvaća u jedinstvo jednog tijela i njegove egzistencije:

„Ja nikada ne živim potpuno u antropološkim prostorima, uvijek sam svojim korijenjem vezan za prirodni i neljudski prostor. Moja totalna percepcija nije sačinjena iz analitičkih percepcija, ali ona se može uvijek u njih pretvoriti, a moje tijelo koje pomoću mojih habitusa osigurava uključivanje u ljudski svijet, čini to tako da me projicira u jedan prirodni svijet koji se uvijek nazire ispod drugog kao platno ispod slike, i daje mu izgled krhkosti. Prostor je egzistencijalan, ujedno je i egzistencija prostorna, to jest, ona se unutarnjom nužnošću toliko otvara prema jednom „vani“ da se može govoriti o mentalnom prostoru i o svijetu značenja i objektima mišljenja koji se u njima konstituiraju. Antropološki prostori sami se pokazuju kao konstruirani prema prirodnom prostoru. Prirodni i prvobitni prostor nije geometrijski prostor. Ako mit, san, iluzija moraju biti mogući, privid i stvarnost moraju ostati dvosmisleni u subjektu kao i u objektu.“ (Merleau-Ponty, 1978:307-308)

U posvemašnjem vrtlogu traganja za smislom, prirodnošću i izvornošću, suvremena je moda preuzela oblik sveprisutne prostorne praznine. Istovremeno je svugdje i nigdje, konstantno perceptivnom oku dostupna i krajnje transparentna. Suvremena je moda preuzela svaku značajku slikovne plošnosti. Ona je uistinu estetizirana, materijalna uprizorenost samog prostora, i to prostora kojem ne vidimo više, ni početka ni kraja.

3.2 TIJELO I DRUGI



Slika 2) Hussein Chalayan, Gravity Fatigue, Elastic Bodies Section, 2015.

U našoj svakodnevnoj interakciji sa svijetom, neophodno je konstituiranje odnosa spram drugih, bili da su oni stvari ili tjelesni entiteti poput nas. Štoviše, sami sebe postajemo svjesni tek u odnosu spram percepcije drugoga, a moda je nepobitno upravo takva vrsta raspršenog prostora, koja nam je to u mogućnosti i pružiti. Tradicionalna uloga onoga koji se lijepo odijeva uvijek se interpretira spram drugoga koji tek u tom odnosu zadobiva ili dekonstruira vlastitu poziciju u društvu i svijetu.

Tijelo drugoga kao i naše vlastito tijelo, u fenomenološkom smislu Merleau – Pontya, nije nastanjeno, ono je objekt pred sviješću koja ga misli ili ga konstituira, tek smo mehanizmi koji se miču pomoću opruga, istinski je subjekt bez drugotnoga, ta svijest koja bi se skrivala u komadu krvave puti jest najapsurdniji od okultnih kvaliteta, a naša svijest- budući da je koekstenzivna s onim što može biti za mene, korelat je cjelokupnog sistema iskustva. Ako mi konstituiramo svijet, ne možemo promišljati drugu svijest jer je nužno da ga nadalje konstituira i ona, pa bar s obzirom na ovaj drugi vid svijeta, mi ne bismo bili oni koji konstituiraju. Tijelo i svijest nisu više objekti koji su jedan s drugim koordinirani funkcionalnim relacijama iz roda onih koje određuje fizika.

Mi posjedujemo svijet pomoću svog tijela, i imamo položaj objekta pomoću položaja svog tijela, ili obratno, položaj svoga tijela pomoću onoga objekata, ne u nekoj logičkoj uključenosti, i kao što se neka nepoznata veličina određuje pomoću objektivnih relacija sa danim veličinama, ali u jednoj realnoj implikaciji, i zato što je naše tijelo pokret ka svijetu, svijet, uporište je naših tijela. (Merleau-Ponty, 1978:363-364) Ukoliko posjedujemo senzorne funkcije, vizualno, auditivno, taktilno polje, trenutačno komuniciramo s drugima. Naš pogled pada na živo tijelo dok ono djeluje, objekti koji ga okružuju odmah dobivaju jedan novi sloj značenja, oni su ono što će od njih napraviti ponašanje. Oko percipiranog tijela izdubljuje se vrtlog u koji naš svijet biva uvučen i kao usisan: u tom mjerilu nije on više samo naš, nije više nazočan samo nama, nazočan je X-u, tom drugom ponašanju koje počinje da se oko njega ocrtava. (Merleau-Ponty, 1978:367)

Kad je jednom drugi uspostavljen, i kada nas njegovo vidno polje obuhvaća, kada je oduzeo jedan dio našeg bitka, svakako je razumljivo da ga mi ne možemo nadoknaditi razvijajući odnose s drugim. Ukoliko smo se rodili, ukoliko imamo tijelo i jedan prirodni svijet, možemo u tom svijetu naići na druga ponašanja s kojima se naša isprepliću. (Merleau-Ponty, 1978:371) Uvedeni u život, naslonjeni na svoju misaonu prirodu, stavljeni u ovo transcendentno polje koje se otvorilo od prve percepcije i u kojemu je svaka odsutnost samo naličje jedne prisutnosti, svaka tišina, jedan je modalitet zvučnog oblika, mi posjedujemo neku vrstu načelne posvudašnjosti i vječnosti, prepušteni smo naviranju neiscrpivog života, i nismo u mogućnosti misliti ni njegov početak ni kraj, jer njih misli još živo ja, i jer tako naš život sebi uvijek prethodi i nadživljava se. (Merleau-Ponty, 1978:378-379) Ali ako ispod subjekta pronađemo vrijeme, pa ako paradoksu vremena pripojimo one tijela, svijeta, stvari i drugoga, razumjeti ćemo da iznad toga nema ništa razumljivo. Ponty nastavlja:

„Ovaj anonimni život samo je granica vremenskog raspršenja koje uvijek prijeti povijesnoj sadašnjosti. Da bih prozreo u ovu bezobličnu egzistenciju koja prethodi mojoj povijesti i koja će završiti, ja samo moram u sebi gledati to vrijeme koje funkcionira posve samo, i koje moj osobni život iskorištava, ma da ga sasvim ne maskira. Kako me u osobnu egzistenciju ne uvodi vrijeme koje sam konstruiram, to se sve moje percepcije profiliraju na pozadini prirode. Dok percipiram pa čak i bez ikakva poznavanja organskih uvjeta svoje percepcije, svjestan sam da integriram sanjalačku svijest, vid, sluh, opip s njihovim poljima koja su prije mog osobnog života i ostaju mi strana. I svaki objekt biti će najprije u nekom pogledu, prirodan objekt, biti će sačinjen od boja, taktilnih i zvučnih kvaliteta ako mora ući u moj život. Kao što priroda prodire sve do središta mog osobnog života i s njime se isprepliće, tako i ponašanja silaze u

prirodu i u njoj se talože kao kulturni svijet. Ja nemam samo fizički svijet, ne živim samo usred zemlje, zraka i vode, imam oko sebe ceste, naselja, ulice, crkve. Svaki od ovih objekata nosi urezan znak ljudskog djelovanja kojemu služi. Svaki ispušta atmosferu ljudskosti, koja može biti veoma malo određena ako se radi samo o nekoliko tragova koraka u pijesku ili, veoma određena ako iz temelja pregledam nedavno napuštenu kuću. Osjetne i perceptivne funkcije ispred sebe talože prirodni svijet, jer su one predosobne, možemo se čuditi što spontani događaji kojima je čovjek oblikovao svoj život sedimentiraju vani i provode anonimnu egzistenciju stvari.“ (Merleau-Ponty, 1978:360-361) Prvi od kulturnih objekata i onaj po kojemu svi opstojе jest tijelo drugoga kao nosilac jednog ponašanja. Bilo da se radi o razvalinama, stvarima, ili tijelu drugoga, pitanje je da se sazna kako objekt u prostoru može postati govorni trag egzistencije, kako se, obratno, intencija, misao, projekt mogu odvojiti od osobnog subjekta i postati vidljivi izvan njega u njegovu tijelu, u sredini koju on sebi konstituirā. Konstitucija drugoga ne rasvjetljuje potpuno konstituciju društva, koje nije egzistencija u dvoje ili troje, nego koegzistencija s neodređenim brojem svijesti. (Merleau-Ponty, 1978:362)

S obzirom da je koncept odijevanja i razodijevanja tijela ključan u razumijevanju kulturološke komunikacije i apropijacije, prostorna se tjelesnost čovjeka gradi na već konstruiranim društvenim temeljima, prema kojima on zatim, prema vlastitim željama, preferencijama i odgovornosti preuzima određenu ulogu i estetsku nadogradnju. Njegov se, iako individualni, ali dijelom odabir šire zajednice, kroz performativnost svakodnevnog života, odnosi spram svijeta drugih i prihvāćanja njihova odabira i kulturoloških danosti.

3.3. SUVREMENI SPEKTAKL MODE

Modu kao takvu, danas proizvodi mehanički stroj (fotografski aparat, kamera), neživo i besmrtno nanovo konstruira ono već prošlo i umiruće, samim time mrtvom tijelu pridaje novu formu živosti. Moda danas ne posjeduje naraciju, izgubila je referencijalnost i simboliku, odnosi se sama na sebe i svoju smrtnost. U vlastitoj disperziji slikovne i vizualne funkcije, fragmentiranosti forme i identiteta ona nastavlja živjeti kao vječna slika vlastite smrti (tijela i svijeta kojeg je kroz povijest konstruirala). Gilles Deleuze, stoga radije, umjesto bivanja i njegove statične prirode o kojoj govori Merlau Ponty, govori o konstantnom postajanju (Becoming) tijela. Postajanje potonjeg, odgovara suvremenoj reprezentaciji naše tjelesnosti koja se nalazi u neprestanoj transformaciji (a koja se očituje u promjeni misli, svijesti, želje, odijevanja) i u mogućnosti je mijenjati već konstruirani svijet u kojem obitava (Smelik:2016:167-170). Ako se vratimo ideji pokreta, te bilježenja istog, dolazimo do spoznaje da je to tijelo u doba novomedijalnosti preuzelo svaku značajku digitalne slike, a njegova prostornost i vrijeme, interaktivne su mreže njegova vlastitog bivanja u takvim svjetovima. Ono ima neometanu potrebu da ostavi neku vrstu traga vlastitog postojanja i postajanja. U slici tehnosfere u kojoj živimo ono se uvijek i iznova multiplicira i ponovno rađa. U svojoj vlastitoj nevidljivosti, pretvorenosti u čistu apstrakciju pokretne umjetničke forme (poput poteza kista na platnu), u trenutku vlastite opstojnosti, zaustavljenoj trenutačnosti i mogućnosti rastjelovljenja ono postaje ponovno vidljivo.



Slika 3) Alexander McQueen, Platos Atlantis, S/S 2010.

Kroz procese teritorijalizacije, deteritorijalizacije i reteritorializacije modni se sustav, kao i njegov novomedijalni, reprezentacijski vizualni dio, suvremena fotografija i film (u kojima se odvija i sam spektakl mode), seli preko granica kulturalnog i povijesnog označavanja, stvarnih prostora i realnog vremena, fiksnih formi tijela i stabilnosti identiteta. Kolajuć u međuprostoru imaginarnog i realnosti materijalnog, novo je modno tijelo, tijelo bez organa, suvremeni digitalni obris tjelesnosti koji odbacuje sve normative i dominantne modele stratifikacije onoga što bi tijelo trebalo biti, ili kako bi trebalo izgledati (Smelik:2016:168-172). Izgubili smo lijepo, i uzvišeno, preuzelo ga je smrtno i čudovišno, potonji koncepti ubačeni u interaktivni prostor samog tijela spram drugih, stvari i sebe sama, glavne su značajke suvremenog modnog spektakla, dostupnog svima i nikome, posvuda i nigdje. Tijelo suvremene mode postalo je čisti fetišistički znak želje za onime što je odsutno, a to je živost metafizičkog tijela u stvarnom prostoru i vremenu. Odavno medijima posredovani spektakli, uključuju i onaj tijela i seksa, smrti, zazora i šoka te su samim time premostili zid zapanjenosti, i postali dio našeg svakodnevnog života. Suvremeno je ljudsko tijelo postalo neljudsko, fragmentirano i rasplinuto, to je ujedno i novo neživo tijelo mode (pa i svih diskursa koji je obuhvaćaju). Ponovno rođeni u slikama vlastite nemogućnosti i kraja plivamo po rubu vlastite opstojnosti. Fragmentiranje tijela dio je tradicionalnog povijesno umjetničkog narativa, pojmovi žive lutke i objektivizirane morbidnosti u prostorima praznog vremena Caroline Evans, proždiru svaku mogućnost naracije djela i jasno ističu koncept suvremene mode.

Odjevni predmet se kreira, a dizajnirano tijelo neprestance konstruira i dekonstruira u skladu s novim idejama o neljudskim svojstvima samog tijela (čovjek – kiborg). Ono što preostaje od mode jest smrt i uskrsnuće tehnologiziranog tijela (Paić, 2007:126- 134). Moda kao diskurs na svim područjima svog bavljenja upisuje vlastiti model kraja i smrti. Tijelo mode, tijelo Deleuzeovske (ne)žive lutke bez organa, čista je parcijalna, fluidna slikovnost i vizualnost. Naposljetku, to isto modno tijelo živi u slici vlastitog spektakla i njegove vrijednosti, tehnološki je dekonstruirano (posredstvom fotografskog aparata i suvremene tehnologije) i u potpunoj nemogućnosti konstituirati novi identitet. Živi na marginama prošlog života i nepremostivoj želji za povratkom i nemogućnošću istog (U tom kontekstu ono se samo distorzira).

U sveopćoj estetizaciji realnog, kulture, društva, umjetnosti, dizajna i svekolikog života, svaka vrijednost izgubila je svoje značenje. Moda u tom vrtlogu hiperrealnog, novomedijalnog, reprodukcijanskog i posvemašnje napredno tehnološkog doba opisuju vlastitu sudbinu. Suvremena moda ne podilazi principima ekonomskog, marketinga i rada, iako i dalje sudjeluje u cirkulaciji moći i kapitala, svedena je na vlastitu slikovnu plošnost i tehnološku mogućnost. Na principima novog posthumanizma, u formi društveno – tehnološkog spektakla, suvremena estetika gradi i novi vizualni jezik. Slika je ta koja nas zavodi i privlači, poput živog entiteta prodiše u svaki aspekt naše svakodnevnice. Takve slike, takvi prizori žrtvovanih tjelesa i pokušaji povratka vremena i prostora, ništa ne skrivaju ali ni ne otkrivaju. Ne prebivamo ni u lijepom ni u ružnom, živimo u nemogućnosti da o istima sudimo, osuđeni smo na ravnodušnost. Ono što nas i dalje zavodi vjerovanje je u ono što je iza slike već odavno nestalo i iščezlo, tijelo, u ovom slučaju cjelokupni modni sistem pretvoren u sliku čistog spektakla, postale su naš istinski seksualni predmet koji je ujedno i jedini predmet naše želje (to više nije nužno sam modni proizvod/odjevni predmet). Slike ne posjeduju biološke granice, ne poznaju ni spolnost ni smrt, uostalom kao i moda sama, grade višak ili posjeduju manjak značenja i otvorene su svim vrstama i mogućnostima interpretacije, te ih kao takve ništa ne zaustavlja od bujanja i upravo zato nas opsjedaju u svim svojim formama. Suvremena je moda, danas, čisti simulakralni privid vlastitog sebstva i nemogućnosti stabilnog identiteta, izgubljenog i trajno fluidnog.

3.4. PERFORMATIVNA ULOGA TIJELA U KONSTRUKCIJI PROSTORA SUVREMENOG MODNOG SPEKTAKLA

Razumjeti pokret u prostoru, zahvatiti promjenu i transformaciju, ili vidjeti tijelo drugoga u prostoru teoretska je, koliko i umjetnička zanimacija i problematika već duže vrijeme. Od Leibniza, preko Munstera, poslijeratne francuske filozofije, te arhitektonskog obrata 70ih i 80ih, počeli smo se sve više interesirati za pokret i potencijalne mogućnosti transformacije umjesto fiksnih slika. Talijanska umjetnica Marta Colpani, u istraživanju suvremenog koncepta tjelesnosti i performativnosti u prostoru, ističe, kako smo nemogućnosti hvatanja cjelokupnog pokreta vlastitog tijela bez pomoći fotografske slike prionuli smo digitalnoj tehnologiji i carstvu medija koji nam isto omogućuju. Od fiksne slike prešli smo na pokretni film. (Colpani, 2010:24-25) Živo tijelo pod nakupinama tekstilne materije, omotava se, i konstantno odmotava, na pozornici suvremenog modnog spektakla. Događaj je nova forma tjelesne reprezentacije mode, a u svakom ga trenutku bilježi sveprisutno, budno oko filmske kamere. Spektakl postoji samo trenutačno i tada, u trenutku kada se događaj odvija, stoga potražnja za njegovim ponavljanjem sve više raste. U mogućnosti smo jednim klikom pratiti ga iznova i iznova. Ono što nas privlači, i kriomice zavodi posvemašnja je estetiziranost čiste slike, a ono što nam ostaje trag je već odavno iztraumatizirane tjelesnosti i njene prazne prostornosti.

Pokret je esencijalni element naše percepcije, jer se kroz nj, aktualnost kao takva pojavljuje. Štoviše uloga sjećanja i iskustva definiraju sam intenzitet percepcije, a ta međuigra tijela i vremena/prostora moćno je sredstvo akumulacije virtualnog. Različite perspektive tijela, one i objekta i subjekta, i onoga što preostaje između, egzistiraju i akumuliraju jedna preko druge, ali ostaju razdvojene. Takva vrsta iskustva stvara novi prostor/vrijeme, gdje tijelo nije ni subjekt ni objekt, jer se svi distancirani trenuci aktualnosti povezuju jedni s drugim umjesto sa aktualnom stvarnošću koja ih je producirala. Novomedijska tehnologija danas, konstituira većinu naših iskustava svijeta, te aktivnosti koje naše tijelo svakodnevno performira. Novi su mediji svjesno transformirali naše ponašanje u fizičkom prostoru, dok je tehnologija oduvijek igrala značajnu ulogu u razvoju i poboljšanju naših kognitivnih procesa. Tehnologija je danas produžetak našeg tijela, koja uglavnom funkcionira kao sistem podrške u ispunjavanju svakodnevni i kompleksnijih nam danih zadataka. Tehnologija je skratila naša putovanja i ubrzala našu komunikaciju, a naše domove ispunila materijalnim dobrima i olakšala obavljanje svakodневnih poslova. Da bi integrirali tu novu tehnologiju u naše živote, u nužnosti smo prilagoditi i naša tijela, ugladiti naše vještine i naučiti surađivati sa strojevima.

U tehnološki konstruiranom okruženju, novi su digitalni mediji u većini slučajeva još uvijek dvodimenzionalni, uglavnom auditivne ili vizualne prirode. No njihova je prisutnost u prostoru i njihov utjecaj na naše tijelo nešto što nikako ne može biti isključeno iz korisničkog iskustva svijeta i stvarnosti. (Colpani, 2010:28-29)

U svom djelu „*Folds of time, Studies in Material Thinking*“, Dagmar Reinhardt, ističe važnost i povezanost bavljenja arhitektonskim i modnim diskursom. Ono što ih povezuje, samo je tijelo i njegove mogućnosti i kompleksnosti. Arhitektura i moda rezultati su dizajnerskih procesa, ali ostaju performativne – u inkorporiranju odjevnih i arhitektonskih formi. Arhitektura obuhvaća koncept ovremenjivanja prostora, dok suvremena moda svojom performativnošću i drugačijim pristupom transformaciji tijela bliskom arhitekturi i konstrukciji prostora nabire svoje novo vrijeme. (Reinhardt, 2011:9) Štoviše, jedno uvijek nalaže postojanje drugog, uzevši u obzir tijelo kao moguću arhitektonsku prostornost, te njenu performativnu ulogu u kreiranju potonje. Tijelo se, bilo modno, objektificirano ili živo, u pokretu nužno uvijek nalazi u nekoj vrsti određene ili neodređene prostornosti i vremena.

Ljudsko tijelo igra jednu od najznačajnijih uloga u procesu proizvodnje, potrošnje i življenja svakodnevne arhitekture. Arhitektonski dizajn, kao takav, ne sagledava se općenito kao neka vrsta transcendentalne kreacije objekata ili elemenata, već kao reprezentacijski čin svih ostalih osjetilnih prostornih i vremenskih obrazaca. Arhitektura se transcendira preko tektoničke materijalnosti zgrada, ona ima mogućnost nadići puko fizičko, štoviše uči u samu zgradu ili se apsolutno stopiti s njom. Kontekstualizacija ljudskog tijela performativna je kritika u konstruiranju arhitekture i prostornosti. (Manan, Smith, 2012:35-36) Kao forma, ljudsko tijelo sadrži mjeru. U arhitekturi, dizajnirati znači uspostaviti antropometrijsku distancu između ljudskog tijela i taktilnih objekta, orijentirajući se na međusobnu interakciju dvaju tijela i artikulirajući nešto od božanskih proporcija ljudskog tijela. Teoretičar arhitekture Chris L. Smith, odnos arhitekture i ljudskog tijela povezuje s Deleuzeovkim i Guattarijevim pojmom teritorijalizacije, također bliskom modi. Prema Smithu, i ljudsko tijelo i arhitektura posjeduju repetitivni sustav ritmičkih obrazaca, ili kao što to Merlau-Ponty postulira, neodređeni niz isprekidanih činova, kojim definiraju teritorij regulacije kaosa u vanjskom svijetu. Performativnost tijela, ritam, je taj koji nas stabilizira, a prema Smithu arhitektonski teritorij više je od puke konstrukcije klasifikacije i mjerenja ritma, te reguliranja kaosa. Ljudsko tijelo i

arhitektura konstituiraju formu materijalnog protoka koji kroz svoje mehaničke kapacitete regulira kaos kodificirajući znanje o samoj arhitekturi i prostornosti. (Manan, Smith, 2012:36)

Prema poznatoj McLuhanovoj uzrečici: „Medij je poruka.“, zaključujemo da je i ljudsko tijelo i odjeća, forma komunikacijskog medija, koja kao materijalni protok dopušta arhitekturi da se produži van svojih tradicionalnih granica i razumijevanja. Dok je funkcija odjeće na svojoj povijesnoj tradicionalnoj razini prvotno podrazumijevala zaštitu od različitih klimatskih uvjeta, i definirala samoteritorijalizaciju ljudskog tijela, ljudi i arhitekturu odijevaju na isti način i iz istih razloga. Arhitektura je prema McLuhanovoj i Smithovoj interpretaciji, stoga vrsta treće kože koja funkcionira kao produženi medij koji omotava ljudsko tijelo, s ciljem reguliranja već spomenutog kaosa organiziranjem vlastitih društvenih realnosti. Sinkroniju arhitekture i mode prihvatio je i niz modnih teoretičara koji upravo u modnom sustavu uviđaju istovjetnosti s razvojem i suvremenim konceptima u arhitekturi i konstituiranju prostora, a koji su nužno srodni i vezani uz modno tijelo. (Manan, Smith, 2012:37)

Dagmar Reinhardt o dijalogu između arhitekture i mode nadalje piše, kako oboje dijele iste metode uvjetovanja određene vrste površine, samim time dijele i podjednaka svojstva. Zapadnjačka mala crna haljina Coco Chanel istovjetna je modernističkoj arhitekturi Farnsworth House, Miesa Van der Rohea. S obzirom da oboje u svom radu implementiraju strogi kartezijanski geometrizam, prema Reinhardt, oboje sažimaju funkciju stanovnika ili nositelja, unutar konstruiranog reprezentacijskog prostora. S druge strane, za razliku od zapadnjačkog poimanja tijela i kompresije prostora (obavijanja tijela), istočnjačke značajke odijevanja i konstrukcije prostora obilježava fleksibilnost. Tradicionalni dizajn kimono ogrtača i tatami tehnika gradnje japanskih kuća, prema obliku ljudskog tijela, u ovom su slučaju, primjer nereprezentacijske istočnjačke mudrosti u konstruiranju svakodnevnog prostora u službi čovjeka.

Postmoderni pristup dizajnera tijelu, poput Martina Margiele, Hussein Chalayana, Issey Miyakea, Rei Kawakubo ili Yohjia Yamamota, (slika 4 i 5) nositelju omogućuju fleksibilnost pokreta i mogućnost trenutačne transformacije pokretom, konstruirajući vlastiti prostor na i oko živog tijela. Moda i arhitektura, stoga, danas, funkcioniraju u svezi kao vrsta prostetskih nadogradnji. (Manan, Smith, 2012:37) Štoviše, suvremeni su se arhitekti odavno odmakli od ručnog projektiranja i modeliranja, te objeručke prihvatili nove naprednije digitalne tehnologije i dizajnerske softvere s ciljem konstruiranja složenijih i kompleksnijih arhitektonskih formi, a svoju inspiraciju izvlače upravo iz mode. Dok modni dizajneri očarani istim, svoju inspiraciju pronalaze upravo u konstruiranju tjelesne prostornosti i poigravanju s njenim performativnim

moogućnostima kroz nj. Tijelo suvremene mode, nova je arhitektura u pokretu, svojevrsna prostornost koja istovremeno egzistira na nekoliko razina.

Medijski umjetnik Johannes Birringer istražujući nove digitalne scenografije u kojima tijelo svakodnevno prebiva i performira piše:

„Naša su tijela rođena da se kreću, ujedno dišemo i svakodnevno iskušavamo svijet krećući se kroz nj. Organizacija teatra, gdje su gledatelji posjednuti i miruju u svom percepcijskom doživljaju pokreta, nadasve je neprirodna, iako se kroz vlastitu povijest i različite kulture mijenjala i razlikovala. Danas, u novom stoljeću kad su digitalne tehnologije preuzele svaki dio našeg života, pitanje prostora i pokreta, ključna je problematika suvremenih dizajnera i arhitekata, a glavni cilj konstruiranje novih prenosivih i pokretnih svjetova.“ (Birringer, 2009:2)



Slika 4) Rei Kawakubo, Comme des Garçons
Spring, Ready-to-Wear Collection, 2015.



Slika 5) Yohji Yamamoto, Ready to
wear, Paris, Fall/Winter, 2014.

Linea Bagander kroz svoj rad „*Body (Dress), Space (Room)*“, kroz tjelesno iskustvo pokreta i performativnosti tijela, istražuje razlike između arhitekture i odjeće koji obavijaju naše svakodnevno tijela, ali gledajući ih zajedno na scenografskoj pozornici suvremenog teatra spektakla, u mogućnosti smo vidjeti mnoge njihove sličnosti. Oboje gledamo kao okvire koji organiziraju neku vrstu prostora, te su oboje usko vezani uz tijelo i performativnost. Promatrajući tradicionalne granice tijela, o odjeći većinom govorimo kao o drugoj koži tijela, a arhitektura dolazi kao treća. Razlika je tih dviju koža, arhitektonskih prostora kao prostora tijela u pokretu, i odjeće kao prostora koji nosimo sa sobom. S obzirom da se tehnologija sve

više minijaturizira i postaje sve lakše, mogućnosti tjelesne nosivosti prostora također se povećavaju. (Bagander, 2015:36)

Teorija portugalskog filozofa, Jose-a Gil-a, prema Bagander jasno prikazuje kako se prostor širi i pojavljuje kako se tijelo kreće. Taj prostor on naziva prostorom tijela, referirajući na to da originalna živa koža nije završetak prostora tijela. Prostor tijela, koža je koja se nastavlja i prostire dalje u prostor, to je koža koja postaje prostor, nadodaje Gil. (Bagander, 2015:36)

Jaana Parviainen, u „*Bodies moving and moved*“, jasno ističe kako koncept prostora razumijemo, zato što smo i sami prostor, naše je tijelo prostorna materija u stalnoj mogućnosti transformacije. Kroz tjelesni kapacitet pokreta, razumijemo pojmove blizine, distance, smjera i razdvajanja kao figura egzistencije i međuodnosa nas i drugih u svijetu. Pokret tijela uvijek se i nužno pojavljuje unutar nekog prostora i vremena. Prostor je egzistencijalan, koliko je i egzistencija prostorna. U evaluaciji vanjskih apstraktnih stvari, mi se uvijek koristimo prostornim izrazima. Stvari procjenjujemo prema veličini, širini, dubini, smjeru, i dimenzijama. (Parviainen, 1998:43) Mobilnost, pokretnost naših tijela egzistira od našeg rođenja. Od samog početka mi već jesmo tijela u pokretu, već se u majčinoj utrobi dijete kreće. Pokretnost tijela većinom je proučavana kroz koncept objektiviranog tijela od strane anatomista i kineziologa te njihovih znanstvenih metoda poznavanja ljudske anatomije. Što smo više svjesni svog tijela kao pokretne muskulature, to smo manje svjesni naših osjetila i njihove povezanosti s življenim iskustvom. Anatomiju i kineziologiju ne zanima koncept pokreta kao gestikulacije, koja sa sobom nosi određena individualna, društvena i kulturološka značenja. Mi percipiramo geste, kao što percipiramo i kvalitete boja, uvijek kroz naše individualno življeno iskustvo i kulturološku pozadinu. (Parviainen, 1998:45-46)

Modno je tijelo svojevrsna organizacija vanjskog i unutarnjeg arhitektonskog prostora. U pokretu, ono svoj prostor nastavlja širiti, i uključivati druge u nj. U scenografski postavljenom teatru suvremenog modnog spektakla, vješto suegzistiraju tijelo i arhitektura. Oboje, pod krinkom dodijeljenim im performativnim ulogama, grade i konstituiraju svijet za sebe, spektakularni svijet praznog prostora i vremena, koji nas svojedobno i trenutačno proždire i obavlja. Njegovi smo sudionici sada i zauvijek, nigdje i svugdje. Performativnu igru modnog i arhitektonskog diskursa, objeručke su prihvatili i suvremeni modni dizajneri, koji danas ne kreiraju samo puki, modni proizvod i njegovu reprezentaciju, već nam nude nove svjetove konstruirane baš za nas, kao što ih prihvaćaju i njihovi muzejski kolege koji unutar zidova umjetničkih groblja, kreiraju nove živote, prostore i vremena za već odavno ispražnjene stvari.

3.5. NOVE MOGUĆNOSTI TIJELA U SUVREMENOM

SPEKTAKLU MODE

Internet i novi mediji djeluju kao višeslojni koreografski alat koji mijenja i oblikuje i stari i novi prostor mode na inovativan i nepredvidiv način. Moda je označena cijelim registrom različitosti: odjevnim predmetom, tijelom, trgovinom, revijom, idejom, fotografijom, sjećanjem, ali ponajprije pokretnom slikom (bilo onom s ekrana ili ulice, bloga ili aplikacije s naših mobilnih uređaja). Kapacitet Interneta u tome je da transformira konvencionalne reprezentacijske mogućnosti mode, da reanimira sliku u vremenu i prostoru te sjedini različite vrste gledanja i našeg dosadašnjeg razumijevanja cjelokupnog modnog sustava, ujedno otkrivajući načine funkcioniranja potonjeg kroz sverastuće kolektive, hibridne reprezentacijske mreže koje su istodobno i virtualne i fizičke, društvene i individualne, estetske i transakcijske. Louise Crewe, jasno prikazuje na koji način prostornost sudjeluje u i na svim razinama modnog sustava, od same proizvodnje, preko prezentacije, do potrošnje, taj sistem zahvaća ogromnu prostornu involviranost. Štoviše dodatno je proizvodi i sam tehnološki razvitak. Takva digitalno posredovana moda nije samo nova transakcijska prilika, već dodatni prostor proizvodnje želja, skladište znakova i slika, te pomoćni označitelj kroz kojeg su proizvođači i potrošači u mogućnosti djelovati kroz i sa. (Crewe, 2013:765)

Kroz akceleracijski i heterogeni karakter Interneta u mogućnosti smo vidjeti nastajanje novih odnosa među tržištima, modi, svakodnevnom životu, odnosa koji proizvode nove kartografije modnog znanja i nove geografije modne konzumacije koje nam nude značajne uvide u ulogu potrošača spram modnog sistema i njegove demokratičnosti. Štoviše, Internet je otvorio nove prostore potrošnje koji danas djeluju na razinama imerzije, fluidnosti i interaktivnosti. Internet posjeduje kapacitet da apsorbira subjekt apsolutnom multidimenzionalnošću, involviranom vizualnošću, društvenošću, distanciranom interaktivnošću: imerzivni okoliš koji komunicira s nama i našim osjetilima neprestance, istovremeno i konstantno. Ljudsko tijelo i digitalna informacija trebaju biti promišljeni u svezi jedno s drugim, kao neka vrsta kontingentnog i precesuirajućeg entiteta. Tehnologija je utoliko, danas, postala arhitektom naših vlastitih strasti, želja i preferencija. (Crewe, 2013:774)

Digitalno posredovana trgovina uvelike pridonosi transformativnom obratu u prostoru, vremenu te u praksama modne potrošnje. Proširila je granice između načina na koji, kako, kada i gdje konzumiramo, a ujedno reducirala transakcijske troškove same potrošačke prakse. Internet nam je donio nove modne svjetove u naše domove, na naše ekrane, i u naše potrošačke umove, kreirajući nove mogućnosti i provocirajući nas da reflektiramo ono što jesmo i što želimo postati. Ekran ili površina postali su jedini izlazi prema novim i višestrukim prostorima i sučeljima dizajna, kao što je to nekad činio i sam trgovinski prozorski izlog. Novi su modni svjetovi doslovce oživljeni posredstvom digitalnih medija, a njihova konstantna online-offline koreografija nudi nam beskonačni potencijal za rekonfiguriranje praksi i mogućnosti performiranja mode u suvremeno doba. Istodobno takve promjene redefiniraju i odnose između ljudi i objekata kao konstituirajućih elemenata konstitutivnog okvira, koji zapravo i nije okvir već vrsta tkanine koja se konstantno i iznova ispreda, omata i odmotava. Digitalni je prostor isprepleten s prostorima i mjestima našeg fizičkog svijeta. Ujedno se iz temelja mijenja i odnos potrošača i same modne industrije. Transformacija novih i starih načina reprezentacije² generira nove načine konstruiranja tržišta, novih svjetova mogućnosti koji zahtijevaju da iznova formuliramo naša razumijevanja pojmova inovacije, znanja i stručnosti. (Crewe, 2013:776)

Na koji način, mi ljudska bića doživljavamo svijet koji nas okružuje i kako sverastući utjecaj tehnologije i digitalnih medija mijenja naše iskustvo vremena, prostora i tijela spram svijeta i u svijetu? Percepcija prostora prvotno je, prema Colpani, veoma površno određena kao vizualni proces, ali doživljaj prostora uvelike omogućuje samo iskustvo, pokret, suodnos naših osjetilnih radije, no samo vizualnih podražaja. Razumijevanje prostorne percepcije ne može se stoga reducirati na samo jedno osjetilo, kao što je vid, a što jasni ističe i sam Merleau – Ponty, tijelo je organizam koji funkcionira na svim svojim poljima istodobno. Analizirajući dekodiranja prostornosti, istraživači bi u obzir treba uzeti cjelokupno iskustvo bivanja u

² Tradicionalnu ulogu krojačke lutke u izlogu kao fetišističkog objekta naših skrivenih želja i snova, modnih magazina koji prezentiraju iste, ubrzo su zamijenili raskošni, izložbeni prostori živih modela, koji među redovima stolica performiraju ono što želimo postati i biti, ili ono što nam oni nalažu da budemo. Modernost i ubrzani razvoj tehnologije konstruiraju vlastite modne svjetove. Potrošač više ne kupuje određeni stil, proizvod ili look, u posjedu je svog novog života. U suvremeno smo doba u nemogućnosti distancirati se iz tih svjetova, jer su oni posvuda i stalno. Suvremeni modni spektakl dio je naše životne svakodnevnice koja nam se neprestance otvara sa svih ekrana, izloga, ulica, i dnevnih događanja.



Slika 6) Diesel 'Liquid Space' Holographic Fashion Show, 2007.

prostoru i njegovu procese složenost, a okoliš bi trebali promatrati kroz Latourovsku mrežu činitelja³ sačinjenu od objekata i životinja u konstantnom međusobnom odnosu. (Colpani, 2010:7) Ljudski kapacitet da međusobno surađuje sa strojevima kompleksnijih karakteristika smještenih van našeg biološkog sustava, ne oslanja se na fizičku vezu između našeg mozga i eksternih podražaja, kao što bi ideal kiborga 90ih to portretirao, radije se oslanja na moć utjelovljenja, virtualnu imerziju i učinkovitost iskustva. Virtualizacija naših svakodnevnih obaveza, kao i komunikacijskog procesa, društvene aktivnosti, proizvodnje, ekonomske i medijske potrošnje ima veliki utjecaj na našu vremensku i prostornu svijest, kao i osjetilne procese, naglašava Colpani. Ne samo, da nas naše stalno korištenje tehnologije i medija apstrahira od našeg materijalnog svijeta i njegova iskustva stvarnosti, štoviše, daljnja i sve veća integracija novomedijskih tehnologija u javnom i privatnom životu u mogućnosti je transformirati našu percepciju postojećih prostora, i drugih koji mogu biti prisutni ili ne prisutni u tom istom prostoru. Sinteza fizičkog svijeta i digitalnih tehnologija mijenja i samo naše razumijevanje pojmova prisutnosti i odsutnosti, lokacije i distanciranosti, kao i samih objekata te funkcije prostora. Novi mediji mijenjaju i naše tijelo kao i njegovu vlastitu sliku viđenja sebstva nudeći nam nove vrste modaliteta i mogućnosti uspostavljanja komunikacije između samog tijela i prostora. (Colpani, 2010:7-8) Jedan od najvećih problema u analiziranju nekog

³ Bruno Latour svoju činiteljsku mrežu kroz djelo „Laboratory life: The social construction of scientific facts“ iz 1979., gradi na osnovama etnometodologije, razumijevanja i organizacije znanstvenih radova kroz pojam akcije i djelovanja. Glavnu ulogu u tom procesu i njegovoj transformaciji i razvitku igra tehnologija. Isti je princip apsolutno primjenjiv i na modni diskurs, kao hibrid kulture i prirode, materijalni svijet objekata i sverastuće mreže činitelja, aktera. (Vidi: Bruno Latour: Actor-network Theory and fashion, Joanne Entwistle 270-282)

prostora otežavajuća je okolnost segregacije virtualnog i aktualnog prostora, a koji prodire i čini sam svijet suvremene mode. Mi nikad nismo u mogućnosti poznavati prostor kao takav, već onakav kakvog ga sami percipiramo na temelju naših osjetilnih i mentalnih iskustava. U medijskoj teoriji pojam „virtualnog“ podrazumijeva nekoliko idejnih koncepata⁴. Virtualni prostor često se povezuje i s idejom teleprisutnosti. Kroz teleprisutnost mi smo prisutni mentalno u virtualnom „negdje drugdje“ koje nije konkretno određeno fizičko mjesto. Virtualni prostor, stoga može biti nematerijalizirani dio stvarnosti, i nije u mogućnosti iz tog razloga biti u potpunosti percipiran. (Colpani, 2010:13-14)

Pojam cyber prostora često, također, povezivan s pojmom virtualnog, ekspresija je različitih aktualnosti, umjetno virtualizacije realnosti koja je samo formalna konkretizacija stvarnosti. Kao inverzijski proces aktualizacije, vizualizacija otpočinje s procesuiranjem riječi ili bilo koje druge materijalnosti kao što je i sam prostor, gdje objekti i znakovi postaju figure govora i misli. Virtualno postoji, iako ne u čvrsto sadržanoj formi, na dubljoj razini realnosti, i nikad ne može biti percipirano osim kroz samo aktualizaciju. (Colpani, 2010:14-15) Fizičke karakteristike kao i kulturološki i tehnološki uvjeti uvelike utječu na našu percepciju. I drugi činitelji koji su aktivni u nečijoj percepcijskoj mreži igraju izrazito važnu ulogu u konstituiranju njegova svijeta. Stoga se u proučavanju prostora, ljudska bića nikako ne bi trebala stavljati u sam centra sustava istraživanja, radije bi se trebala sagledati kao dijelovi jednog većeg umreženog okruženja, naglašava Colpani. (Colpani, 2010:16)

Lefebvre predlaže, da grad kao društveni prostor treba biti početnom točkom istraživanja stvarnog prostora kao jedinog relevantnog na svim razinama iskustva (fizičkoj, mentalnoj i društvenoj). Ta tvrdnja implicira da je prostor kreiran od ljudske ruke važniji od samog prostora kao takvog, koji je egzistirao prije i poslije njih. Prema Lefebvreu, prostori koji nisu planski i funkcionalno određeni društvenom agendom, još uvijek su u mogućnosti postati dijelom produkta društva. Prisjetimo li se svih mjesta koje su arhitektonski projekti zaobišli, mjesta koja odjeljuju gradove i sela, mjesta bez funkcije, ostavljena da postanu društveni nusprodukt. Takva ne-mjesta, ostaci su između gradske arhitekture, uglovi među zgradama, trgovima, zapuštena mjesta ispod mostova. Prostor koji nam se danas čini prirodnim produciran je i konstruiran od strane čovjeka, a korištenje samog prostora, njegovo odvajanje i limitacije rezultat su općih,

⁴ 1.Virtualno je reprodukcija stvarnog prostora u novokonstruiranom digitalnom okruženju (poput virtualne realnosti Second Life)

2.Virtualno je apstraktni prostor koji egzistira u našem umu, koji je definiran prostorom, ali je sadržan od procesa virtualnog mišljenja smještenog u stvarnost, kojeg je teško materijalizirati ili opisati objektivno, i u mogućnosti je biti manje ili više svjestan. (Colpani, 2010:13-14)

dugogodišnjih društveno- ekonomskih procesa. (Colpani, 2010:17). Prostor posjeduje i druge karakteristike koje utječu na našu percepciju, poput forme, boje, teksture, dimenzije, zvuka, temperature, vremena itd., a koje nisu nužno vezane uz njegovu funkciju. Većinom prostor određujemo prema namjeni i našim aktivnostima koje obavljamo u njemu (npr. priprema hrane – kuhinja). I to iskustvo ne moramo uvijek iznova uspostavljati jer je ono već ugrađeno u naše iskustvo življenog prostora. Formalne karakteristike prostora oblikuju i oblikovane su našom percepcijom i idejama o samom prostoru, u dijalogu između naših osjetila i ostalih znakova iz okoline koja nas okružuje. (Colpani, 2010:18)

Suvremeni je spektakl mode, apsolutno, s onu stranu prirodnosti svijeta, tijela, i prostora kao takvog, povijesno konstruiranog i označenog. Djelujući na nekoliko razina svoje plošnosti (tijela, unutarnjeg i vanjskog prostora), u mogućnosti je biti i mnogostruko interpretiran. Suvremena je moda, preuzela sveopći oblik estetizacije realnog, njegove apsolutne prenaplašenosti i otvorenosti. Ubrzani razvoj tehnologije i prihvaćanje iste u modni sustav, transformirali su i tijelo i njegove performativne odlike. Štoviše, unaprijedili su ga. Novo, proizvedeno tijelo, u suživotu je sa svojim tehnološkim produžecima, koji nadograđuju njegovu tjelesnu prostornost, šire i omogućuju njegovo daljnje djelovanje. Suvremeni su modni događaji, od onih Alexandera McQueena, Husseinia Chalayana, Diesela, i drugih, svojevrsna manifestacija tehnološkog svijeta spektakla, kao takvog. Isti obrazac u reprezentaciji mode preuzima i muzejska praksa, konstruirajući teatralne interaktivne scenografije, uhvaćene u jedan prostor i vrijeme fotografske iluzije. Upotrebom tehnologije i posredstvom novih medija, suvremena je modna arhitektura utrla put do svakoga od nas. Jednim taktilnim pokretom preko ekrana naših mobilnih uređaja, svatko od nas interaktivni je sudionik globalnog, društvenog, modnog i kulturološkog spektakla. U ime inovativnosti i razvoja, žrtvovali smo povijest i prirodu, tijelo, prostor i vrijeme, sada nam ne preostaje ništa drugo negoli u vapaju za istima, osluškivati korake nadolazećih promjena. Nova su tijela kiborgizirana tijela, a njihovi svjetovi isprepletene hologramske mreže virtualnog u kojima potonja lebde.

3.5.1. VIRTUALNI PROSTOR I KIBORGIZIRANO TIJELO

Materijalni i virtualni svijet međusobno su isprepletene društvene realnosti koje koegzistiraju simultano i preko zajedničke mreže. Proučavajući njihove odnose, u mogućnosti smo razumjeti načine na koji je suvremeni svijet mode transformiran, unaprijeđen i reproduciran u prostoru i vremenu. Internet nam je otvorio nove potrošačke prostore mode, fluidnosti, apsolutne imerzije i interakcije. Novi su prostori mode, ističe Crewe, prenosivi, konstantno nas prate, te putuju s nama kroz svijet i vrijeme. Novi način bivanja u prostoru, odsutnost je fizičke prisutnosti kao naše druge prirode. Sudar virtualnosti i materijalnosti modnog svijeta podrazumijeva šire promišljanje o budućoj ulozi proizvodnje, potrošnje, znanja, zakona tržišta i samog pojma mode uopće. (Crewe, 2013:760)



Slika 7) Hussein Chalayan, Led Dress, kolekcija Airborne A/W 2007.

Ekonomska modna geografija, Louise Crewe, rekapitulira prostor ekonomije i istražuje utjecaj Interneta i medijalnosti na prostor, vrijeme, poslovne modele, kao i potrošačke prakse modnog sektora, načine na koje konvencionalni modni prostori (gradovi, trgovine, magazini, dizajnerske kuće, revije) konkuriraju i koegzistiraju s digitalno posredovanim prostorima, te kako potonje mreže odnosa između dvaju mogu u budućnosti funkcionirati. Modni se potrošači i proizvođači prilagođavaju novim prostorima pojavnosti gdje dodir i korak kroz ekran postaju glavnim značajkama nove dnevne rutine svakodnevnog života, a u kojem su prozori (windows) ujedno sadržaji i virtualnih, stvarnih trgovina, i modnih prostora koje nosimo sa sobom na svojim mobilnim aparatima. (Crewe, 2013:760)

Virtualne, materijalne, utjelovljene i performativne dimenzije modnog sustava postaju sve važnije kako digitalne tehnologije proizvođačima i potrošačima omogućuju sve veći utjecaj i ulogu u istraživanju, razvoju, i prakticiranju same mode i srodnih joj grana. Nova modna geografija u mogućnosti je generirati i nove ideje mišljenja, tijela, sebstva identiteta i konstitucije objekata. Kad se biologija i tehnologija povežu, rezultati postaju nepredvidljivi, iznenađujući i krajnje transformativni. Internet je postao puno više od same tehnologije, on transformira načine našeg komuniciranja sa svijetom i diktira naš odnos spram njega. Na isti način proizvođačima i potrošačima modnog carstva unutar njegova stvarnog i virtualnog prostora omogućava da individualno konstruiraju vlastita znanja, nova tržišta i šire njegov utjecaj u svijetu. Kada fizički, materijalni i virtualni prostor koegzistiraju, sjedinjavaju se i međusobno sudaraju, stare i nove modne prakse se sjedinjavaju u veliki integrirani čvor utjelovljene hibridnosti. Internet je modnog potrošača transformirao od pukog primatelja u aktivnog sudionika u igri konstituiranja dodane vrijednosti velikih modnih brandova, ali im pridao i značajnu ulogu autora individualnih života. Takvi novonastali odnosi između korporacija i njihovih potrošača isprepliću se kroz zakone tržišta, poslovne modele i redefinišu pojmove kreiranja, znanja, vremena i prostora kakve smo dosad poznavali. Novi su modni prostori apsolutno prenosivi i u neprestanoj smo interakciji s njima. Nova bestežinska ekonomija u izravnoj je vezi sa strojevima, djeluje na ekranima, a kojima istovremeno diktira i našu ulogu u svijetu, te na taj način konstruira novu vrstu ekonomskog ponašanja koje radikalno utječe na odnose potrošača i proizvođača u njihovoj razmjeni znanja i robe. (Crewe, 2013:761-763)

Virtualni koncept prostora otkriva više no ijedan drugi, začudnu, misterioznu i zastrašujuću stranu mode, koja se neprestance giba između različitih medijskih modaliteta te materijalnih i nematerijalnih formi – svjesno dokidajući opreku između potonjih, proizvođača i potrošača, ovdje i tamo, tada i sada. Jedan od najutjecajnijih fotografa i vizionara danas, Nick Knight je i prije lansiranja svoje tvrtke SHOWstudio prognozirao transformativni utjecaj digitalne tehnologije na modu. Dizajneri proizvode odjeću koja nužno mora biti viđena u pokretu. Koncept „živog“ ključni je temelj Knightova profesionalnog rada u SHOWstudio koji je Internet i njegove mogućnosti živog prijenosa, emitiranja, uključio u svoj poslovni opus. SHOWstudio demonstrira kako se modu uistinu može živjeti kako u

digitalnom tako i u fizičkom prostoru, kako u virtualnom tako i u materijalnom, referirajući se na imaginativne i ka budućnosti orijentirana iskustva same mode. Za Crewe, virtualnost posjeduje kompleksniji set mišljenja koji obuhvaća praksu imaginacije urbanog prostora, korištenje tehnologije simulacije realnog prostora te vremensku i prostornu transakciju. (Crewe, 2013:767-769) Kako se tehnološka arhitektura seli od svog centraliziranog dobavljača prema individualiziranoj formi kolektivne inteligencije, time više rastu mogućnosti za demokratičnije forme distribucije i reprodukcije modnog znanja. (Crewe, 2013:771)

Pišući o kompjuterskoj i slikovnoj tehnologiji, američki filozof znanosti i tehnologije, Don Ihde, tehnologiji pridodaje jednu od primarnih uloga u suvremenim znanstvenim ispitivanjima i istraživanjima. Čak je i mjesto znanstvenih eksperimentiranja za njega, dio tehnološke sfere apstrahirane iz stvarnog svijeta. Tehnologija je kao takva konkretni i materijalni artefakt, kojeg ljudi nužno na ovaj ili onaj način koriste, kroz određenu vrstu praksi, te na taj način konstruiraju različite razine međuodnosa tehnologije i vlastitih života. Štoviše, danas je tehnologija postala jednim od glavnih elemenata tjelesnog utjelovljenja i života uopće. Da bi što jasnije definirao tehnologiju, Ihde pomno razlučuje dijalektičke odnose tijela i uma, znanosti i tehnologije, teorije i prakse. (Viljoen,2009:87-88)

Percepcijski ljudski svijet odnosa, mnogo je kompleksniji i kompliciraniji kada tehnologija igra jednu od temeljnih uloga, onu medijatora između ljudskih bića i svijeta. Ihde analizira ljudsko-tehnološke odnose na razini iskustva i kulture. Na razini iskustva, Ihde želi proučiti različite uloge koje tehnologija igra u našem svakodnevnom odnosu spram stvarnosti. Na razini kulture, zanima ga sveza tehnologije i proizvodnje kulturoloških artefakata. Svijet percepcije sastoji se od svih prirodnih objekata i svijeta kulture. Kako to Merleau- Ponty objašnjava, svijet dan percepcijom, jedini je konkretni, inter- subjektivno konstituiran životni svijet trenutačnog iskustva. Štoviše, to je svijet, poznatih nam kulturalnih i prirodnih objekata, drugih ljudi, to je svijet u kojem ja svakodnevno činimo i performiramo. Ihde taj svijet i naš vlastiti osjetilni doživljaj istog, razdvaja na mikro i makro razine perceptivnog iskustva. (Viljoen,2009:89-91)

Kad je tehnologija postala posve autonomna, ljudska želja zamijenjena je ljudskom voljom. Zadnja faza u razvoju tehnologije bila je čisto simbolična, ona se odvila unutar ljudskih umova bez materijalnih mogućnosti i razvojnih eksperimentalnih modela. Tehnologija je nastala i razvila se ljudskom emancipacijom. Štoviše i sam njemački filozof Ernst Cassirer vjerovao je, da su ljudi ništa doli simboličkih životinja, i kao takvi nisu u mogućnosti biti klasificirani kao prirodni. Za Cassirera, tehnologija ne otuđuje ljude od njih samih, već je više vrsta ljudske ekspresije i njihovih kreativnih kapaciteta. (Viljoen,2009 :95)

U svom eseju, „*Bodies in technology*“, Ihde pokazuje kako kroz kulturalni transfer tehnologije i utjelovljenu praksu kulturalne percepcije, naš odnos prema svijetu, danas, već je, medijski posredovan tehnologijom. Kao primjer ljudske aproprijacije tehnoloških artefakata navodi, pisanje kredom po ploči. Vršak krede koji ostavlja pisani trag na određenoj vrsti površine, a koji je iniciran od ljudskih tjelesnih potencijala (pokreta rukom), već je neka vrsta tjelesno – tehnološkog produžetka. Kreda u tom trenutku, nije objekt moje percepcije i spoznaje, već ploča koju preko taktilnih osjetila produžene ruke percipiram. Kreda je apsorbirana u moje iskustvo, kao produžetak mene samoga. Stroj, artefakt postaje apsorbirani dio moje tjelesne sheme kako je naziva Merleau- Ponty, te kroz taj odnos utjelovljenja, kako ga Ihde objašnjava, što je bliže funkcija artefakta njegovoj originalnoj svrsi, time je manji otpor svijeta spram potonjeg, i on postaje apsolutno transparentan. Samim time, posreduje i transformira naše buduće iskustvo: (Viljoen,2009:96-97)

„U međuodnosu utjelovljenja koji uključuje tehnološki artefakt, ja sam namjerno usmjeren ka svijetu, preko parcijalno transparentnog artefakta ili instrumenta. Taj artefakt provodi moju namjeru za percepcijskim kontaktom i produžuje moje tijelo, s ciljem iskušenje određenog aspekta svijeta ili objekta u svijetu, na takav posredovani način. Taj se proces događa simultano, i u slučaju takve tehnološko utjelovljene percepcije, svijet ili objekt u svijetu doživljeni su direktnije no inače. Kad tehnološki artefakt postane dio moje tjelesne sheme, i što je veća moja vještina korištenja potonjeg, to on u posredstvu moje stvarnosti transparentnijim biva.“ (Viljoen,2009:104)

Marga Viljoen, pišući i istražujući tijelo kao konstitucijski element življenog, naslijeđenog prostora, artefakt preko kojeg proživljavamo svijet, tijelo u ovom slučaju, smatra percepcijskim posrednikom, ono posjeduje vlastita estetska svojstva i dizajnerska obilježja, a koja su u mogućnosti biti opisana fenomenološki. Instrument ili artefakt je dizajniran s ciljem dekodiranja fizičkog svijeta i reprezentacije njegovih aspekata kroz apstrakciju tekstualnih, vizualnih ili digitaliziranih formi kodova. Prvo moramo dekodirati, a zatim interpretirati taj sistem apstrakcija, ne bi li bolje razumjeli određeni aspekt fizičkog svijeta. (Viljoen,2009:106-107) Ljudsko biće u odnosu je „kroz“ tehnologiju sa svijetom. Naprimjer, kada gledamo stvarno vrijeme ili pratimo uživo vijesti na televiziji, mi smo indirektno u interakciji s „drugim“, i u tom slučaju, televizija je naša točka kontakta s potonjim, ističe Viljoen. Upravo u tom primjeru i mnogim drugima, vezanim uz vizualne, slikovne tehnologije, drugi može također biti shvaćen kao vrsta artefakta ili instrumenta preko kojeg mi percipiramo svijet. (Viljoen,2009:111)

Ljudsko tijelo u odnosu na proizvodnju prostora dvadesetog stoljeća, pomno je istražio Oskar Shlemmer, profesor tadašnjeg Walter Gropiusova Bauhausa. Shlemmer je arhitektonski prostor smatrao više transformiranim tijelom, negoli samim kontejnerom, skladištem tijela. Za njega su tijelo, kostimirana prostornost i arhitektura, dinamički i neraskidivo povezani. Kostim je eksterni sloj koji prikriva prirodno tijelo. Tehnologija je od doba tehničkog determinizma dvadesetog stoljeća, postala projekcijom našeg kulturološkog svijeta koji smo svojedobno sagradili oko naših ljudskih tijela. Samo što je u ovom slučaju, tijelo utjelovljeno u samoj tehnologiji. (Viljoen,2009:123-124)

Shlemmer proces dizajniranja svojih 4 ljudske figure⁵, kostima, povezuje s sastavljanjem prostora koje čovjek nasljeđuje u jedan, skulpturalni oblik tijela koje kostimografija podrazumijeva. Osoba koja kostim nosi, u hermeneutičkom je odnosu spram kostima, te u mogućnosti vizualno interpretirati oblike kostima, koji su istodobno indikatori njenih mogućih pokreta u prostoru. Ljudsko tijelo i pozornica (bilo koje vrste) involvirani su jedno u drugo kroz pozadinski odnos. U strukturalnom odnosu ljudsko- tehnološko, granice prirodnog i artifičnog, zamagljene su. (Viljoen,2009:126-127)

⁵ Vidi: Viljoen Marga, The body as inhabitant of built space: the contribution of Maurice Merleau-Ponty and Don Ihde, str. 124-126.

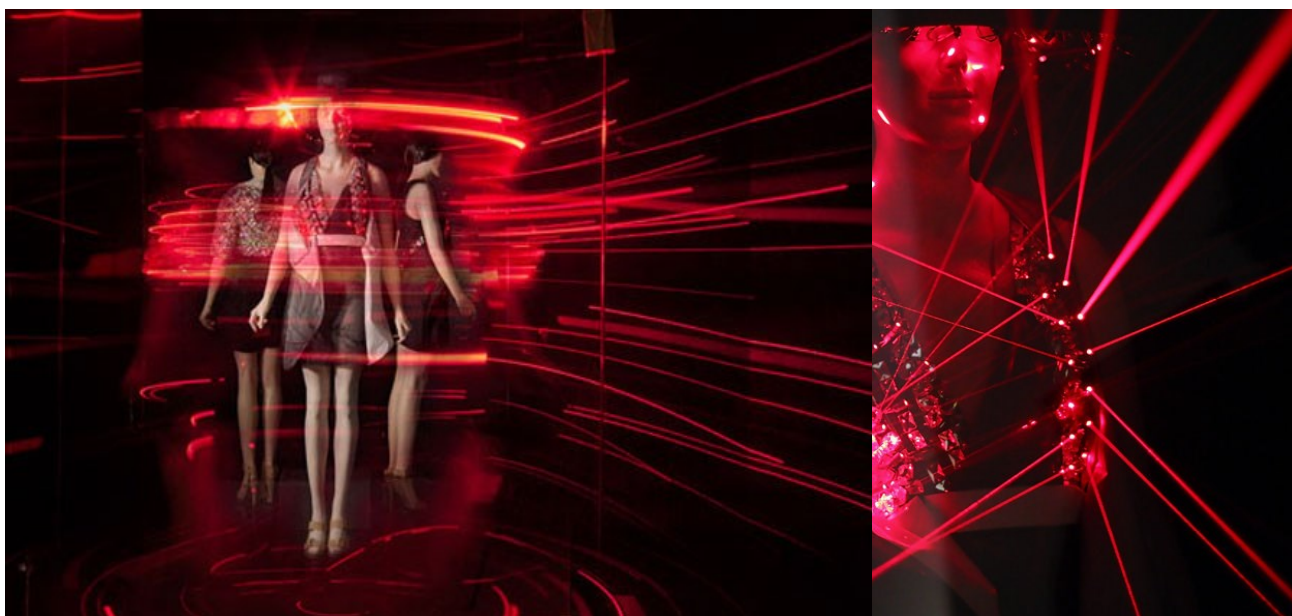
Za Ihdea, životni se svijet sastoji od strukturalističkih stilova utjelovljenja, njihova odnosa ljudi i tehnologije, te posredovanog iskustva pozadinskog okoliša. Dok tehnologija transformira naše svakodnevno iskustvo svijeta u kojem živimo, simultano i otkriva sam taj svijet već transformiran. Različite tehnologije mogu posredovati i različite vrste percepcija s obzirom na različitost svjetova koje doživljavamo, stoga sve zanimljivija postaje upotreba vizualnih tehnologija i pojava virtualnih realnosti. Virtualni nestanak stvarne veličine, mjere i daljine, proizvodi veliku prazninu između virtualnosti i stvarnosti, a koja automatski transformira naše viđenje potonjih. Vrijeme i prostorni koncept udaljenosti, izbrisani su, ne bi li se iskustvo učinilo krajnje trenutnim i neposrednim. (Viljoen, 1998:127-128) Percepcija i iskustvo konstruiranog prostora, kao i same tehnologije prisvojene u proizvodnji istih, kulturološki su obilježene. (Viljoen,2009:129)

Suvremeno modno, kiborško, traumatizirano tijelo žrtva je koju svatko od nas treba biti spreman prigrлити. Novi je identitet s onu stranu postojanja. Novo je tijelo hibridno, fluidno, i mnogostruko, ali je naš jedini preostali artefakt preko kojeg smo u stanju istinski doživjeti, percipirati i razumjeti svijet. Temelj postojanja sveo se na elektronski kod, a kiborško je tijelo u mogućnosti nadići identitet i prirode i kulture. Nove tehnologije, kibernetika i biogenetika već desetljećima eksperimentiraju, hibridiziraju, modificiraju i u neku ruku poboljšavaju žive organizme. Danas si je taj cilj, zacrtala i sama moda.

Kiborg je kibernetički organizam, hibrid stroja i organizma, biće društveno-socijalne stvarnosti ali i fikcije. Granica između ta dva realiteta optička je iluzija. Suvremena znanstvena fikcija prepuna je kiborga-bića koja su simultano i životinje i strojevi, koji nastanjuju realni i fiksijski svijet. Kiborg je kondenzirana slika naše imaginacije i materijalne stvarnosti, dva pripojena centra koja strukturiraju mogućnost povijesne transformacije. Kiborg je kreatura post-spolnog svijeta, nema veze sa biseksualnošću, pred-edipovskom simbiozom, neotuđenim radom ili bilo kakvom drugom vrstom zavođenja u organičku cjelinu. U nekom smislu, kiborg ne posjeduje izvornu priču (shvaćenu u zapadnjačkom smislu) koja se temelji na mitu originalnog jedinstva, cjelovitosti, blaženstva i terora koji reprezentira falička majka od koje se sve ljudsko u jednom trenutku mora odvojiti, što je ujedno i zadaća razvoja i dosadašnje povijesti. Naši strojevi su oživjeli, baš poput nas. Treća distinkcija podskup je druge. Granica između fizičkog i metafizičkog postala je nejasna. Suvremeni su strojevi suštinski mikroelektronički uređaji. Posvuda su ali mi ih ne vidimo (Harraway,1980:117-122).

Naše najbolje strojeve pokreće Sunce, ističe Donna Haraway u svom „*Manifestu kiborgu*“, oni predstavljaju samo svijetlost i čistoću jer su ništa doli pukih signala, nevidljivih radiovalova, dio spektra ali potpuno prenosivi (poput mobilnih telefona). Ljudi nisu ni približno toliko fluidni i neprozirni. Sveprisutnost i nevidljivost kiborga je upravo ono što ih čini ubojitim. Oni su plutajući označitelji u svijetu, bilo da ih uočavamo putujući autocestom ili surfajući Internetom. (Sim,2001:46).

Uvođenjem tehnologije u modni dizajn, Hussein Chalayan postao je jedan od najznačajnijih i najinovativnijih dizajnera suvremenog doba. Od projiciranja modnih filmskih isječaka na revijama, suradnje s već spomenutim vizualnim umjetnikom Nickom Knightom, preko mehanički pomno konstruiranih odjevnih predmeta, do eksperimentiranja s najnaprednijom tehnologijom, maštovitost koja obuzima njegov estetski opus i poimanje mode u savršenom je skladu s vremenom u kojem živimo. Mehanička i tehnološka dostignuća u znanosti prati njegova kolekcija „*Airborne*“ iz 2007. godine i kolekcija „*Readings*“ iz 2008. godine. U *Airborne* kolekciji po prvi puta koristi LED svjetla i swarovske kristale ne bi li sam prostor mode, revijalnu pistu prenio na fizičko tijelo (LED-dress – slika 7). Poigravanjem tekstilnog materijala i svjetlosnih efekata koje proizvodi tehnologija, Chalayan konstruira suvremeno tijelo – stroj koje istovremeno, u pokretu, na svojim leđima nosi cijelu tradiciju povijesne tjelesnosti i njene prostorne konstrukcije, a čime još jednom potvrđuje razloge zbog kojih stoji na samom tronu suvremene umjetničko-modne prakse. Na istom tragu kolekcijom *Readings*, koja revijalno započinje kratkim filmskim komentarem i kritikom Nicka Knighta o modernoj opsesiji kulturom popularnih celebritya (Stylejourn, Hussein Chalayan), uz modele koje su nosile haljine s ugrađenim LED svjetlima kao najboljim prikazom znanstveno-tehnoloških dostignuća suvremenog doba, samom idejom Chalayan nas vraća na iskonski početak razumijevanja odnosa tijela i svijeta. Referirajući se na Harrawayske strojeve sunca, „*Readings*“ je prema njegovim riječima, reprezentacija drevnih plemena, obožavatelja Sunca što i sami odjevni predmeti odražavaju (Slika 8 i 9), konstruirajući među sobom i drugima svojstven, individualni prostor tehnološki modificiranog tijela i svijeta. I jedino preko tog transformiranog tijela, i tehnološki konstituirane mu, pripadne prirode koja ga okružuje, mi smo danas reducirani da razumijemo svijet i odnose spram drugih koje u toj igri konstruiramo.



Slika 8 i 9) Hussein Chalayan, Laser Dress, Kolekcija Readings, Spring / Summer 2008

Nadogradnjom prirodne anatomije tijela tehnologijom, suvremena znanost, ali i moda, jasno su zacrtale svoj novi put ka budućnosti. Na tom putu, moda postaje eksperimentalni, prostorni model znanosti. Kroz vlastiti vizualno – fantastični konstrukt događaja, spektakla, posredovan digitalnim hologramima, mehaničkim strojevima i virtualnom zavodljivošću, moda na sebi svojstven način, približava suvremenu znanstvenu viziju svijeta svakodnevnom, malom potrošaču. U tom komunikacijskom kanalu, modno tijelo i drugi, koje ono percipira i oni percipiraju njega, grade vlastite fikcijske svjetove, a koji su još uvijek dio onog materijalnog, fizičkog i povijesnog, nama rođenjem danog. Suvremena je moda u konstantnom procesu transformacije, u stalnom traganju za novom tjelesnošću, samim time i prostornošću. Kao beskonačni prostor između imaginacijskog i materijalnog, ona neprestance kola iznad, ispod, na, i u nama. Naše novo „Tijelo bez organa“, naša treća arhitektonska koža, lišena je svojih subjektiviziranih, označenih i organiziranih struktura. Tehnologija je ta koja danas omogućuje postojanje, performiranje i razumijevanje utjelovljenja identiteta u svijetu.

3.5.2. SUVREMENO MODNO NOMADSTVO

U fenomenologiji tijela, Merleau- Pontya, subjekt koji pamti nije mozak, niti svijest. Subjekt pamćenja samo je tjelesno sebstvo, koje živi u vremenu, u konstantnom stanju postajanja proizvodi vlastitu životnu povijest. Ne postoji pamćenje i sjećanje bez tjelesnog, fenomenološkog pamćenja i sjećanja. Tijelo je prostor prikupljanja sjećanja. (Parviainen, 1998:54) Životni svijet Merleau- Pontyeve fenomenologije, svijet je proživljavan kroz objektivnu supstancu. Naši svjetovi obuhvaćaju realitete drugih ljudi, povijesti, jezika, kulture i imaginarnog. On je vjerovao da bi na različitim razinama našeg svakodnevnog iskustva trebali otkriti strukture svijesti. Naše iskustvo percepcije, ujedno je i naša prisutnost u trenutku kada se stvari, istine, vrijednosti konstituiraju za nas, a svaka je forma percepcije, vrsta rođenja nekog novog znanja. (Viljoen, 2009:145)

Kulturalni svijet, svijet je koji mi projiciramo oko nas, to je ljudski svijet drugog stupnja koji prekriva prirodni svijet. Marga Viljoen, u djelu „*The body as inhabitant of built space*“ inicira postojanje materijalne svijesti koja nastanjuje fizički svijet, ona posjeduje tijelo, a kako se projektira u kulturalni svijet, posjeduje i svoje navike koje konstituira u samo tijelo. Sve to obuhvaćamo u vlastito življeno iskustvo. Sva naša prethodna iskustva izgradila su slojeve tjelesnog znanja i razumijevanja svijeta: (Viljoen, 2009:148-149)

„Moj je dom mjesto u kojem se javljaju različiti tipovi iskustava. Kada ležim, čekam da me preuzme san, ja nastavljam svijet između živog prostora i onoga mojih snova. Ponekad, u tom polubudnom stanju, granice između moje sobe i prostora snova postaju zamagljene. U tom trenutku, tom tjelesno pasivnom stanju, moja se imaginacija i kreativne ideje umnožavaju. Prostornost mojih snova i stvarnosti tada se preklapaju, i ja ponekad proživljavam iznova situacije i okolnosti vlastitih snova.“ (Viljoen, 2009:167)

Iz definicije Merleau – Pontya, kultura je sedimentacija ljudskih bića i stvari. Mi smo ti koji projektiramo kulturalni svijet oko nas konstruirajući različite artefakte, ne bi li u sklad doveli vlastitu subjektivnu prirodu i sami svijet. Gradeći te artefakte, mi svakodnevno stječemo nove vještine i mijenjamo vlastitu shematsku strukturu naših tijela. Štoviše, u mogućnosti smo veće promjene ako ti isti artefakti postanu naše tjelesne ekstenzije. Za Ponty-a tehnologija je jedan od takvih artefakata. Da bismo bolje razumjeli na koji načina naša tijela nastanjuju živi i konstruirani prostor, moramo razumjeti što je to tehnologija i na koji način ona oblikuje i mijenja naša perceptivna iskustva spram svijeta.

Vodeći suvremeni filozof na tom području, već je spomenuti, sjevernoamerički filozof Don Ihde, koji inspiriran Husserlom, Heideggerom, Merleau – Pontyem i Deweyem, svojim netradicionalnim, fenomenološkim pristupom pokušava objasniti suvremeni odnos tehnologije i ljudskih bića, te na koji je način upravo taj odnos, danas, postao temeljnim konceptom razumijevanja našeg perceptivnog iskustva. (Viljoen, 2009:82) Mi se rađamo u kulturološki zadanim svjetovima. I naši su svjetovi posredovani slojevima tehnologije. Naše prvobitno iskustvo prirode već je tehnološki inicirano i transformirano do neke mjere. Naše tjelesno razumijevanje svijeta, određeni je „habitus“, tehnički potencijal u koji se rađamo, a koji je razvijen zahvaljujući našem samom bivanju u svijetu. Stoga, naša interakcija s tehnologijom može postati naša „druga priroda“ svakodnevnog života. (Viljoen, 2009:109) Naš je okoliš postao toliko komotan i prilagođen nama, da ne možemo zamisliti naše živote van tih prostornih čahura. Svojim estetskim aspektima, prostor, gradovi, ulice, zgrade, ovisno o svojoj funkciji i namjeni postaju transparentni artefakti našeg svakodnevnog doživljaja svijeta. Urbanistička postava gradova, postala je nekom vrstom pozadinskog fenomena, koji ovisno o klimatskim uvjetima, varira od otvorenih skloništa do tehnoloških čahura u kojima provodimo živote i obavljamo svakodnevne aktivnosti. (Viljoen, 2009:112-113)

Odrastanje u ratom i neprestanim konfliktima pogođenoj Turskoj, njegova kulturološka i društvena pripadnost, još je jedna od ideja utkanih u Chalayanov dizajnerski opus. Kolekcija „*Afterwards*“ iz 2000. godine, (Slika 10 i 11) bila je svojevrsni modni koncept suvremenog nomadstva kojeg su dvadeseto i dvadeset prvo stoljeće sa sobom donijeli, prikaz ratom pogođenog područja, društva bez perspektive, obitelji u neprestanom strahu od gubitka doma, i jedinom mogućnosti i željom za odlaskom. Tehnološki napredak, ubrzanje života i želja za moći te boljim mogućnostima otuđili su suvremeno društvo. U jednom trenutku nalazimo se nigdje i svugdje, stanovnici smo ovog svijeta, sudionici ovog događanja i potpuni stranci. Ali gdje god da krenuli, sa sobom nosimo svoju kulturološku, tjelesnu i društvenu zadanost. Chalayanovi modeli pakiraju se i spremaju napustiti vlastiti dom. Štoviše, oni svoj dom nose sa sobom, u doslovnom i figurativnom smislu. Naime, prostor revije činio je set dnevnog boravka, modeli su bili odjeveni u minimalističke odjevne konstrukcije s detaljima poput džepova dovoljno velikih da se spremi kišobran, vaza ili kakvi drugi objekt. Navlake naslonjača postajale su nadogradnja odjevnog predmeta a vrhunac revije bio je model koji skida centralni dio stolića, ulazi u njegovo središte i odijeva sam stol (Stylejourn, Hussein Chalayan). Naša prirodna tjelesna zadanost na ovom primjeru, preuzima elemente naše konstruirane kulturološke

zadanosti, ispreplićući jedan prostor drugim. Odijevanjem kulturološki zadane arhitekture naših sjećanja, života i uspomena, naše fizičko tijelo postaje svojevrсни kontejner svega onoga što smo nekad bili, što danas jesmo i onoga što ćemo tek postati. Fizički prostor i vrijeme nisu važni, ono što nas konstituira kao individualna sebstva ispreplitanje je naših mentalnih, osobnih, tjelesnih i kulturom, društvom predodređenih, pokretnih prostornosti. Moda je samo jedan od proizvedenih artefakata, koji se svakodnevno nadograđuje i tehnološki redizajnira, a kroz koji smo u mogućnosti drugima i sebi iskazivati vlastito iskustvo življenja istog. Mi smo vlastita prostorna konstrukcija u pokretu, unutar jedne druge i veće kulturološki normirane prostornosti, i jedino na taj način, u toj međuigri, u mogućnosti smo projicirati svoja uvijek iznova konstruirana sebstva.



Slika 10 i 11) Hussein Chalayan
Afterwords kolekcija,
Autumn/Winter,
2000. Final

3.5.3. GUBITAK VREMENA I PROSTORA – GUBITAK TIJELA

„Umovi i srca ljudi postali su mehanički, baš kao i njihove ruke. Njihovi cjelokupni naponi, sklonosti, stavovi zavise o mehanizmu te imaju mehanički karakter. Ta vjera u Mehanizam, u presudnu važnost tjelesnih stvari, u svakom razdoblju predstavlja uobičajeno utočište slabosti i slijepog Nezadovoljstva; svih onih koji vjeruju, kao što će mnogi uvijek vjerovati, da čovjekovo istinsko dobro leži izvan a ne u njemu samome.“

Thomas Carlyle, Znaci vremena (Sim, 2001:30)

Postmodernizam je doveo u pitanje prostor i vrijeme u kojem živimo ali i sam pojam tijela kao medija performativnosti kako u umjetnosti, svakodnevnom životu tako i u modi. U doba kada se tijelo suočava s beskonačnim mogućnostima identiteta i propitivanjem vlastitih granica, performativna umjetnost i suvremena moda, zakoračile su u prostor novomedijalnosti i interdisciplinarnosti. Čovjek je svojevrsan umjetničko -dizajnerski projekt. Projekt koji je svoje tijelo, njegovu prostornost i vremenitost, spreman žrtvovati u korist vlastitog ponovnog rođenja i bivanja. Ako se vratimo ka ideji pokreta, te bilježenja istog dolazimo do spoznaje da je to tijelo u doba novomedijalnosti preuzelo svaku značajku digitalne slike. Iako je izvornu prirodnu prostornost izgubilo, ono ima neometanu potrebu da ipak ostavi neku vrstu traga vlastitog postojanja. I upravo u slici tehnosfere u kojoj živimo, suvremenog krajnje estetiziranog spektakla koji nas okružuje, ono se uvijek i ponovno iznova multiplicira i rađa. U svojoj vlastitoj nevidljivosti, pretvorenosti u čistu apstrakciju pokretne umjetničke forme (poput poteza kista na platnu), u trenutku vlastite postojanosti, zaustavljenoj trenutačnosti i mogućnosti ono postaje ponovno vidljivo. I upravo to proizlazi iz prirodnosti samog tijela. Suodnos tijela, njegove izvornosti, prirodnosti, potrebe za vidljivošću i mode, jasno iščitavamo iz suvremenih dizajnerskih radova.

Prema Paulu Viriliou, uglednom francuskom kulturalnom teoretičaru, novi su mediji odigrali značajnu ulogu u transformaciji naše percepcije prostorne blizine, i vrijednosti koje joj pripisujemo. U digitalnoj stvarnosti, blizina se definira vremenom radije no geografskom udaljenošću, jer elektronska slika zamjenjuje stvarnu u našoj percepciji. Arhitektura, stoga nije više arhitektura prostora već arhitektura vremena. Naše društvene mreže više nas ne ograničavaju na upoznavanje ljudi iz naše okoline, ljudi koje smo u mogućnosti uvijek fizički susresti, na poslu, u školi itd. Mi gradimo društvene mreže online, povezujemo se s ljudima iz drugih zemalja, nepoznatim nam ljudima, kupnja koju provodimo više nam ne ovisi o blizini

trgovina već o proizvođačevoj sposobnosti infiltriranja našeg vremena nudeći nam usluge dostave, internetsko plaćanje i drugo. (Colpani, 2010:39-40)

Imamo se pravo zapitati što ova potraga za brzinom znači za našu percepciju vremena ali i prostora. Marta Colpani, u svom djelu „*New Media Shaping of Perception of Space and Perception of the Body*“, istražuje odnos sverastućeg novomedijskog carstva i njegov utjecaj na prostornu i tjelesnu percepciju, ovu suvremenu žudnju za brzinom povezuje s ekstremnim pokušajima i željom za ostajanjem i zadržavanjem sadašnjosti, prisutnosti i prisutnosti. Ta digitalna, virtualna prisutnost, izolira nas od prostora i vremena koordinirane stvarnosti i povlači nas u vrtlog povratnih sprega, odgovora, mreža koje nas tjeraju da zaboravimo stvarno vrijeme i stvarni prostor, naše susjede, kolege i živi okoliš. Mi se ne osjećamo odvojeni od stvarnog prostora/vremena, jer nismo tijelo koje koristi nebiološke alate. Štoviše osjećamo se produženi, poboljšani, jer smo umovi prosuti preko biološkog i nebiološkog tijela, umreženi s ostalim tijelima koja su također dio istog ekosistema. (Colpani, 2010:40) Ono što još osjećamo kao svakodnevno utjelovljenje samo je aktualizacija ispreplitanja senzornih i perceptivnih virtualnosti, konkretiziran kroz određeni vremenski period i vrijeme u navike i prepoznatljiv obrazac. (Colpani, 2010:22-23)



Novi način interpretacije realnosti nudi nam mogućnost razumijevanja virtualnog kao dijela realnog koje nikad ne može biti u potpunosti razumljivo i percipirano. Nadalje nam se realnost nudi kao kompleksniji sustav no što smo ga isprva uspostavili. Ono što sada vidimo, samo je dodatak realnosti kao takvoj. Ono što mi percipiramo kao realno, produkt je susreta protoka naših osjećaja spram svijeta i tijela koje se kreće i djeluje u njemu. Na taj se način, realno u svojoj apsolutnoj totalnosti nikad ne može obuhvatiti. Ono što mi vidimo, čujemo ili iskušavamo, neka je vrsta hiperrealnosti, navodi Colpani, jer to nikad nije samo ono što jest, već ono što mi mislimo da jest, ovisi o kontekstu, vremenu i osobi koja percipira. (Colpani, 2010:27)

Slika12) Kate Moss Hologram

Alexander McQueen Fashion Show, A/W 2006.

Brojni mislioci dvadesetog stoljeća kao i pristaše digitalne umjetnosti uvidjeli su značaj tijela u digitalnom dobu. Za neke od njih, taj štit od krvi i mesa ili fizički aspekt tijela postao je krajnje zanemariv. (Ford Morie, 2007: 123) Veza između tijela i iskustva direktna je i trenutna, štoviše jedno se s drugim isprepliće. Jacquelline Ford Morie, umjetnica i znanstvenica koji se dugi niz godina bavi istraživanjem virtualne realnosti i njenih posljedica po tjelesnost, živo tijelo doživljava samo formalnim modelom materijalnosti u prostoru. Ono je prostorni performativni ostatak. Tijelo oblikuje ono tko i što ćemo postati, a iskustvo mijenja način na koji mislimo, osjećamo i razumijemo naše mjesto u svijetu, formirajući novu svijest iz koje vučemo smisao. Tijelo i prostor kojeg ono okupira i zauzima dio su nove eksperimentalne jednadžbe digitalne tehnologije i virtualne stvarnosti. O iskustvu bivanja u virtualno dizajniranom okolišu Morie nastavlja: (Ford Morie, 2007: 126)

„U imerzivnom okolišu, mi smo utjelovljeni, ali o tijelu u virtualnoj stvarnosti jako malo znamo. Čin premještanja tijela drugoga u virtualnu stvarnost podrazumijeva dualistički sistem egzistencije u dva simultana tijela. Sudionici koji uranjaju u virtualne svjetove svjedoče o apsolutnom odvajanju i ostavljanju živog tijela iza sebe. Tijelo sudionika sinkronično postaje virtualno sebstvo sačinjeno od živih iskustava fizičke materije, a koje postaje vidljivo u novom konstruiranom svijetu izričito posredstvom ekrana. Ulazeći u teritorij netemeljen na fizičkim svojstvima, virtualno sebstvo, virtualnim pokretima, tjelesno, svjesno i podsvjesno pleše u i sa prostorima kreiranim za potonje. Nalazimo se unutar virtualnog ali smo još uvijek svjesni našeg fizičkog svijeta. Na nekoj razini mi postajemo svjesni vlastite dualne percepcije sebstva. Proživljavajući iskustvo uranjanja u virtualni svijet, naše fizičko tijelo ne preostaje biti samo slikom našeg ostatka aktualnosti, već ono preostaje biti kontekstom za novo funkcionalno tijelo prilagođeno novom prostoru i vremenu. (Ford Morie, 2007: 128) Jednom kad smo ušli u virtualnu stvarnost, kakvu formu preuzimamo? Virtualne tjelesne reprezentacije, avatari s vremenom su postali sve sofisticiraniji, grafički kvalitetniji, ali ne u potpunosti fotorealistični. Naše iskustvo pod utjecajem je načina na koji percipiramo vlastito sebstvo, stoga prema istim načelima biramo i svoja virtualna tijela.“ (Ford Morie, 2007: 127-130)

To Igranje uloga u virtualnim stvarnostima podrazumijeva fizičke i kognitivne elemente naše psihe. Svatko tko ulazi u virtualno konstruiran okoliš, trenutačno prihvaća igru igranja uloga i performiranja virtualnog sebstva apsolutno različitog ili istovjetnog fizičkom sebi, nastavlja Morie. Kompjuterski je zaslon jednim dodirom naš novi teatar zabave i sveopće žudnje za spektaklom. U stvarnom životu svatko od nas svakodnevno performira različite društvene uloge. Svatko od nas svakodnevno stavlja masku na lice ne bi li udovoljio određenim društvenim, kulturalnim, političkim normama. Fizičko tijelo ulazi u virtualnu stvarnost preuzima svoj novi oblik, fizička materija postaje tekst, a novo performirano tijelo virtualnog iskustva, svojstveni je, prostorno- medijski spektakl masovne igre, čiji smo sudionici svi mi. (Ford Morie, 2007: 133-134)

Za australskog arhitekta Dagmara Reinhardta, vrijeme je apstraktni entitet, može se razmotriti kao vrsta kulturalnog konstrukta, medij ili instrument koji ujedno izražava i generira kontekst i performans koji operira u ili za. Vrijeme je višeznačno. Kolokvijalna uporaba vremena može sadržavati različita značenja i podrazumijevati različite pojmove kao što su kontinuitet, privremenost, i drugo. Razumijevanje odnosa između materije i vremena, i na koji način o istima možemo misliti i potonje generirati, od velike je važnosti za arhitekturu. Groszev esej „*Budućnost prostora*“ predstavlja nam način mišljenja kontinuiteta vremena koji nužno uključuje kontinuitet prostora. Štoviše, vrijeme i prostor dijele neke zajedničke attribute. Vrijeme i prostor nisu samo neodvojivi i međusobno ovisni, već jedno na drugo dodatno utječu. Prostor iz perceptivne pozicije promatrača koji se kroz nj kreće, poprima vremenske aspekte i karakteristike jer se iz istih sam arhitektonski objekt i razotkriva. U tom smislu, prostor se može promatrati kao proces, naslijeđeni i življeni prostor. Prostor se razvija kroz pokret i vrijeme. Kroz trenutačni čin percipiranja kao sadašnjost i sjećanja kao prošlost. (Reinhardt, 2011: 2-3)

U „*Principles of Philosophy*“, Decartes naglašava hrabru poziciju sa koje kreće, izjednačavajući prostor s materijom. Suština materije za njega je bila mogućnost ekstenzije, i to one u trodimenzionalni prostor. Ne postoji distinkcija između prostora i materije. Materija se ne nalazi u prostoru, radije, je njena ekstenzija nužna da bi prostornost uopće postojala. Pozicija tijela u konstruiranom prostoru, određuje se samo spram distance drugog tijela. Ekstenzija koja konstituira suštinu materije, za Decartesa, geometrijski je objekt. (Guyer, 2006:62-63)

Newton je kao izvorni atomist apsolutni prostor i vrijeme odredio kao potencijalno prazan kontejner. Zadržavajući prostor okvir je mogućnosti kretanja. Prema njegovim zakonima kretanja, svaka promjena pokreta nužno podrazumijeva određeni uzrok (silu) i posljedicu. Newtonov postulat nevidljivog, homogenog i potencijalno praznog prostora, i vremena, često je nailazio na oštri kriticism, posebice onaj Leibniza i njegova koncepta idealnog prostora i fenomenologije tijela. Immanuel Kant o prostornosti i prostoru piše u svojim ranim radovima o fizici i metafizici, oslanjajući se djelomično upravo na Leibnizov koncept potonjih. Za Kanta je prostor prikaz stvarnih odnosa, ali ne nužno idealnih ili krajnje kompleksnih i zbunjujućih. Isti ti odnosi, nužno moraju biti uzročno – posljedični ne bi li ih stvari bile u mogućnosti stalno održavati, oni potom konstituiraju supstancijalni prostor. Mjesto, pozicija i prostor, prema Kantu, odnosi su materijalnih supstanci. Od 1768. ostavljajući za sobom koncept prostorne međuzavisnosti o odnosima, Kant radije govori o apsolutnom i originalnom, izvornom prostoru u kojem su fizičke stvari rasprostranjene. (Guyer, 2006:63-74)

Paul Taylor očaranost i suživot s novim tehnologijama opisuje kao „život u praznini“, život u rascjepu simboličkog zamišljaja cyberprostora i realnosti suživota s novim tehnologijama. Nastavlja dalje, zaraženi smo „groznicom budućnosti“ – istrošeni i umorni od neprestanog povezivanja i interakcije, ali ujedno još uvijek zavedeni obećanjima koje isto nudi. Zamutili smo granice tehnologije i naših života, napominje Marshall McLuhan. Michael Benedikt cyberprostor opisuje kao vrstu paralelnog svemira, novu vrstu mentalne geografske mape formirane od skupa elektrona i inteligencije u realnosti čiste informacije. Cyberprostor kao takav ne postoji (osim u glavama onih koji ga zamišljaju), on nije materijalan ni opipljiv. I sam Manuel Castells govori o nastanku jednog novog svijeta informacije, objašnjavajući ga kroz socijalne, kulturne i ekonomske aspekte. Uspon umreženog društva nastavlja kao posljedicu informatičke revolucije koja se uvelike osjeća u promjeni radne strukture, utjecaju medija i multimedije na informaciju i komunikaciju te restrukturalizaciju vremena i prostora u beskonačnost. (Bel, 2007: 20-41)

Novo se tijelo u suvremenom modnom spektaklu, dovodi do krajnjih granica mogućnosti bivanja, i fizičke akcije. I to upravo u neprestanom ponavljanju pokreta i gestikulacije. Samim time gradi vlastitu logiku izdržljivosti, prostora i vremena u kojem se nalazi. Fizički prostor i vrijeme postmoderne, suvremene umjetnosti ali i mode, konstrukcije su za sebe.

Teatar pokreta, slika, prekoračenja fizičkih mogućnosti, dekonstrukcije vlastitog tijela preuzeo je virtualni prostor vizualnosti. Bez obzira na to gdje se i kada nalazilo, tijelo ga je u mogućnosti uvijek iznova diktirati ili obrnuto. Razvojem tehnologije vrijeme postaje nebitno, nalazimo se u trenutačnosti između jučer i sutra, a ono što nas okružuje puka je virtualnost digitalnog koda, s kojom se tjelesna prostornost konstantno isprepliće. Samo se tijelo prilagodio potrebama takve prostornosti. Štoviše, ono je i postalo sama ta prostornost. Prirodno se, organsko tijelo našlo u bestežinskom rascjepu praznine i simboličkog značenja novomedijalnosti koja nam diktira život.

4. ZAKLJUČAK

„Nekada sam bio čovjek, s dušom i živim tijelom, a sada sam još samo neko biće. Sada je tu samo organizam, a duša je umrla. Čujem i vidim, ali ništa više ne znam, život je za mene sada problem. Sada preživljavam u vječnosti. Grane se na drveću njišu, drugi u dvorani hodaju amo i tamo, ali za mene vrijeme više ne teče. Mišljenje se promijenilo, stila više nema. Što je budućnost? Ne može se više dostići. Sve je upitnik. Sve je tako monotono, jutro, podne, večer, prošlost, sadašnjost, budućnost. Uvijek sve iznova počinje.,,

(Merleau-Ponty, 1978:297-298)

Moda je oduvijek proizvodila objekte u skladu sa zadanim estetskim normama vremena i u skladu sa željama potrošača, samim time stvarala individualne identitete i svjetove koji su savršeno reprezentirali pripadajuće joj društvene kolektive. Modernizacijom industrije, i ubrzanim razvojem kapitalizma, pojavom novih medija, i sama se moda formira prema pravilima tehnološke konstitucijske sile, a u formatu fotografije i filma uviđa svoje nove mogućnosti identiteta i sveopćeg razvitka društva i kulture. Slijedeći svog suigrača na šahovskom polju, nikad dovršene igre bezuvjetnog napretka, kapitala, i sama neprestano lebdi u međuprostorima imaginacijskog i materijalnog. U mogućnosti je proizvesti objekte, ali i ideje, koncepte koji će marksističkim modelom pridodane vrijednosti promijeniti ljudsku svijest, društvo i kulturu, a vizualni je spektakl slike, njena nova forma koja će joj isto i omogućiti. Štoviše, bez kinematografskih mogućnosti, konstrukcije vlastite temporalnosti i prostornosti, postmodernistički i suvremeni koncept mode, ne postoji.

U filmu i fotografiji, moda u pikselnim obrisima svojih „Tijela bez organa“, zavodljivosti slike i očaranosti fetišizmom, konstruiranih svjetova objekata, igra svoju novu ulogu u općoj svijesti postmodernog i suvremenog društva. Svojim novim vizualnim karakterom i tehnološkim mogućnostima konstituira i multiplicira naše nove, fluidne i nestabilne identitete. I uistinu, danas živimo, radimo i mislimo u slici, naša modna tijela poprimila su sva njena tehnička obilježja i karakteristike vizualnog spektakla, naš um radi po kinematičkom principu rada, a naš život, odvija se u metropolitanskim, izmontiranim kadrovima prozirne arhitektonike grada.

Moda se brzo mijenja, efemerna je i eksperimentalna, ujedno i kulturološki fenomen i medij. Hussein Chalayan, Viktor & Rolf, Issey Miyake, Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto, i mnogi drugi, razvijaju strateške koncepte i dizajnerske tehnologije krajnje nestabilnosti, nezavršenosti, neobičnih formi i teksture, deformacija koje mijenjaju fizičko tijelo, posredstvom implementacije elektronskih i digitalnih medija. Njihovi se radovi udaljavaju od tradicionalnih dizajnerskih normi i zapadnjačkog razumijevanja omatanja tijela. Štoviše poprimaju trodimenzionalnu, transparentnu i digitalnu formu koje živo tijelo pod nakupinama nabora, tek u pokretu pretvara u određeni novi prostor/vrijeme. (Reinhardt, 2011: 4) Fundamentalna metoda kojom suvremeni dizajneri dekonstruiraju tijelo i topografiju samog odjevnog predmeta obuhvaća tehnike poput jukstapozicije, slojevitosti, deformacije, alternacije, slaganja, povezivanja, simbioze, suptrakcije i drugih. Sam proces nastajanja tog novog je bitan (zato ga često i dokumentiran kroz film i fotografiju, te postaje dio modnog događaja), s tim ciljem proizvodnje nove okoline i fizičkog nastavka tijela redefinira se funkcija odjevnog predmeta kao i sveopće shvaćanje samog odijevanja. Kako bi se to novo konstruiralo, na temeljima stare prirode, dekonstruira se tjelesna izvorna struktura i forma i konstruira nova. Svojim autorskim umjetničkim jezikom, suvremeni dizajneri popunjavaju prazninu između nestvarnog, fantazme i realnog, poetizirajući tu tenziju ujedno i dekonstruirajući estetsko u stvarnosti. (Kipöz, Güner, 2011:330-340). Koncept takvog dizajnerskog rada prednost daje prenošenju značenja bez mogućnosti deformacije, unutar medijskog sustava. U sklopu globalnog sistema mode u kojem slike cirkularno kruže u slobodnom prostoru, takva vrsta kontrole koju novi red mladih dizajnera – intelektualaca stvora nad istim, svrsishodna je očuvanju značenja i smisla njihovih predmeta-objekata koje funkcionira jedinu u mehanizmu otpora prema postojećem sistemu. Suvremeni, slojevit, intenzivan i promišljen dizajnerski rad moguće je razumjeti jedino različitim interpretacijama okvirnog konteksta. Takav dizajn priziva novo promišljanje, on je temelj začetka nove ere kako u znanosti, umjetnosti tako i u modi.

Suvremeni eksperimentalni dizajn publiku izravno poziva da postane dio kreativnog procesa stvaranja, da postane dio vlastitog procesa transformacije identiteta i tijela, postajanja drugim. Deleuzeovsko „tijelo bez organa“, naborima je dalo potpunu autonomnost. Nabor više nije podređen tjelesnoj silueti, on sada živi odvojiv od tijela, iako je i dalje dio njega, te je u mogućnosti izbrisati svaku opoziciju vanjskog i unutrašnjeg, izgleda i esencije. Naš se identitet u toj nakupini tekstilne materije i suvremene tehnologije, konstantno i iznova kulturološki, tjelesno i društveno stratificira. Zbog toga je izrazito nestabilan i fluidan. (Smelik, 2016: 166-170)

Tradicionalni koncepti prostora i vremena u suvremenoj modi, odavno su iščezli. Vrijeme je u tom smislu, postala implozivna nakupina povijesnih informacija koje tijelo sa sobom nosi, prostor se nastavlja ekspanzivno širiti u praznine vlastitih tehnoloških mogućnosti. Tijelo kao nova kreativna prostornost, naša treća koža, u konstantnoj je mobilnosti. Istovremeno se nalazi nigdje i svugdje. Kolajući u međuprostorima imaginacijskog, artificijelnog i svijesti o iluziji stvarnog, u apsolutnoj je nemogućnosti doseći stabilnost i autonomnost nad vlastitim sebstvom te konstrukcijom istog. Suvremeni modni spektakl, čista je reprezentacija suvremenog funkcioniranja novih medija i njihove digitalne plošnosti. Jednom uronjeni u taj svijet hiperrealnosti, apsolutne vladavine tehnologije i mrtvog tijela, u povratak prirodi, tradicionalnim vrijednostima i izvornost ne vrijedi polagati nade. S znanstvenom logikom bezuvjetnog tehnološkog napretka, promjene svijesti i svijeta, tjelesno smo i životno povezani, a svako prekoračenje dozvoljenih granica, pitanje je i razumijevanje percepcije svijeta svakoga od nas ponaosob.

5. POPIS LITERATURE

KNJIGE:

1. Bagander Linea, *Body (Dress), Space (Room)*, an exploration of dress at the intersection between body and arranged space through movement, University of Boras, 2015.
2. Bel David, *Cyberculture theorists*, Manuel Castells and Donna Haraway, Routledge, 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon, 2007.
3. Birringer Johannes, *Movable Worlds, Digital Scenographies*, Brunel University, 2009.
4. Colpani Marta, *New Media Shaping of Perception of Space and Perception of the Body, The Impact of New Media on our Experience of Space and of the Body*, University of Amsterdam, Media Studies, Master of New Media 2009-2010
5. Crewe Louise, *Geographies of retailing and consumption: markets in motion*, *Progress in Human Geography* 27,3 (2003) pp. 352–362
 - Entwistle Joanne, Bruno Latour: Actor- Network Theory and fashion
6. Ford Morie Jacquelyn, *Performing in (virtual) spaces: Embodiment and being in virtual environments*, *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, Volume 3 Number 2 & 3. © Intellect Ltd 2007. Article. English language. doi: 10.1386/padm.3.2&3.123/1
7. Guyer Paul, *The Cambridge Companion to Kant and modern philosophy*, Cambridge University Press, 2006.
8. Haraway Donna, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late 20th Century*, *Socialist Review*, no. 80, 1980.
 - Kipöz Şölen, Güner Deniz, *Conceptual Resistance of Hussein Chalayan within the Ephemeral World of Fashion*
9. Merleau – Ponty Maurice, *Fenomenologija percepcije*, BIBLIOTEKA LOGOS, Sarajevo 1978.

Merleau-Ponty and Don Ihde, Department of Philosophy at the, UNIVERSITY OF PRETORIA, FACULTY OF HUMANITIES, October 2009.

10. Mohd. Shahrudin Abd. Manana, Chris L. Smith, BEYOND BUILDING: ARCHITECTURE THROUGH THE HUMAN BODY, Department of Architecture, Faculty of Design and Architecture, Universiti Putra Malaysia, Vol 5, June 2012.
11. Mohd. Shahrudin Abd. Manana,* and Chris L. Smith, BEYOND BUILDING: ARCHITECTURE THROUGH THE HUMAN BODY, UNIVERSITI PUTRA MALAYSIA, Alam Cipta Vol 5 (1) June 2012
 - Negrin Llewellyn: Maurice Merleau – Ponty: The Corporeal Experience od Fashion
12. Pać Žarko, Vrtoglavica u modi, prema vizualnoj semiotici tijela, Altagama, Zagreb 2007.
13. Parviainen Jaana, BODIES MOVING AND MOVED, A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art, Tampere University Press, 1998.
14. Reinhardt Dagmar, Folds of time, Studies in Material Thinking, Vol. 5 (December 2011), ISSN 1177-6234, AUT University
15. Rocamora Agnes, Smelik Anneke, Thinking trthough fashion, A guide to key theorists, I.B. Tauris, London- New York, 2016.
16. Sim Stuart, Lyotard i neljudsko, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2001.
 - Smelik Anneke, Gilles Deleuze: Bodies without Organs in Folds of Fashion
17. Viljoen Marga, The body as inhabiitant of built space: the contribution of Mauriice
18. Witt-Paul Alissa & Crouch Mira, Fashion Forward, Inter-Disciplinary Press Oxford, United Kingdom, 2011.

ELEKTRONSKI IZVORI:

- 1) <http://stylejournno.blogspot.hr/2013/06/hussein-chalayan.html>

6. POPIS PRILOGA

Slika1) <http://www.pbs.org/newshour/art/mcqueen/>

Slika2) http://stylebubble.co.uk/style_bubble/2015/10/hussein-chalayan-clothes-over-concept.html

Slika3) <https://www.pinterest.com/pin/215961744604030428/>

Slika4) <http://www.denimjeansobserver.com/mag/2014/09/28/comme-des-garcons-2015-spring-summer-mode-paris-fashion-week-france-womens-hoodie-tiered-fringes-strips-red-belts-wrap-paint-pipes-roses-ruffles-rags/>

Slika5) <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2014-ready-to-wear/yohji-yamamoto>

Slika6) <http://remotepresence.org/diesel-liquid-space-fashion-show>

Slika7) <http://www.thefashionlaw.com/home/menswear-may-be-the-key-to-more-widespread-acceptance-of-hussein-chalayan>

Slika 8) <http://delemma.com.au/wearable-fashion-design-legend-hussein-chalayan>

Slika9) <http://www.zimbio.com/Hussein+Chalayan/articles/5/Hussein+Chalayan+Exhibition+Opens+London>

Slika 10) <http://www.peclersparis.com/en/future-insights/in-the-now/chalayan-fashion-ufo>

Slika11) <http://www.stylemag.net/2009/01/10/hussein-chalayan-exhibition-works-1994-2009/>

Slika12) <http://www.vogue.es/moda/news/articulos/el-holograma-de-kate-moss-por-alexander-mc-queen-vuelve-a-la-vida/21065>